

Julio Le Parc

Transición
Buenos Aires-París
1955-1959

Bellas Artes



Julio Le Parc

Transición
Buenos Aires-París
1955-1959

Julio Le Parc
El concepto de la geometría
Andrés Duprat 7

Gouaches 1958-1959
Julio Le Parc 11

Entre Buenos Aires y París.
Las primeras investigaciones visuales de Julio Le Parc
Mariana Marchesi 12

En papel y en movimiento: la experimentación
en los inicios de la obra de Julio Le Parc
Silvia Dolinko 24

Los años de formación
y la tradición de la enseñanza 40

la revuelta de los estudiantes
y la experimentación de las formas 54

París 1959:
el ojo y la superficie activa 78

La inestabilidad 136

Cronología
Buenos Aires-París
1955-1959 146

Obras en exhibición 148

English Translation 152

Julio Le Parc
El concepto de la geometría

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

La abstracción geométrica ofrece una respuesta al deseo de emanciparse del tiempo, que acarrea caducidad y olvido, del mundo de las formas. Abstraer es prescindir de aquello que signa la singularidad histórica de una obra y denota la temporalidad acotada en que la materia asume sus formas figurativas, indefectiblemente fechadas. Es por eso que la geometría parece eludir aquel designio que infunde al arte un destino de prescripción. Líneas, planos, superficies y cuerpos, luz, color y movimiento remiten al comienzo no solo de las artes, sino acaso de las primeras creaciones humanas. Incluso aluden a un más allá de la humanidad en tanto pertenecen a un mundo objetivo, trascendental, no sujeto a voluntad: al cielo autárquico de las matemáticas.

La obra de Julio Le Parc, que dialoga con esas dimensiones, concita desde siempre un feliz sobresalto; enclavada en el tiempo, se actualiza de continuo abriendo la pregunta por las claves de su perennidad.

El Museo Nacional de Bellas Artes presenta esta muestra homenaje al gran maestro argentino con la certeza de que sus creaciones, en las que se cifran buena parte de las escuelas plásticas en que inscribió su labor —abstracción, arte cinético, conceptualismo, *op art*—, permiten retomar el diálogo con la tradición universal desde un lenguaje que, fiel a sí mismo por más de medio siglo, captura los dilemas de cada época con la potencia interpelante de toda novedad radical. Y lo hace en sintonía con las actividades que, también en clave celebratoria de la extensa carrera del artista, se llevan a cabo en el CCK y el Teatro Colón, en la Ciudad de Buenos Aires.

Hay una gramática visual en Le Parc que interactúa con el mundo ideal de las formas de un modo que captura la experiencia del espectador. Al traducir sus estilos más profundos de organizar la percepción, lo involucra en una amalgama perfecta de orden conceptual inmanente y aleatoriedad sensible.

A mediados del siglo XIX, Karl Marx se preguntaba por los motivos de la vigencia del arte clásico en la sociedad moderna. Había un misterio allí que volvía paradójica la convivencia de formas artísticas correspondientes a etapas (supuestamente) perimidas de la historia con modalidades de organización social ulteriores que las impedían o, al menos, cuestionaban su actualidad. Hijo del mito, surgido en una sociedad precaria, el arte griego sería absurdo en la

era del ferrocarril, sostenía. ¿Cómo concebir a Júpiter al lado del pararrayos, o a Aquiles en la época de las armas de fuego? ¿O la *Ilíada*, con su andadura oral, en épocas de la imprenta? Su respuesta a esa paradoja es (era) que las condiciones sociales inmaduras en que ese momento inaugural del arte surgió son irrepetibles: de su inocencia pueril procede su aura actual. La memoria renovada de la infancia de la humanidad que repone el arte griego en la era de la industria y la gran prensa le confiere una inesperada virtud producto del anacronismo; allí donde el mundo reclama y produce nuevas formas, vuelve a dialogar con lenguajes del pasado que se actualizan, renovando la tradición y la propia lectura del pasado. Con las vanguardias del siglo XX sucede lo propio. En particular, con aquellas que hicieron de la abstracción su dimensión de desarrollo.

La obra de Julio Le Parc remite a estas y otras preguntas. ¿Cómo es posible que trabajos concebidos hace más de medio siglo con técnicas tradicionales como la xilografía o la acuarela resulten de una contemporaneidad tan plena? ¿Qué misterio hace que, en la era digital, sus trabajos manuales de factura geométrica realizados décadas antes resulten atemporales, brindando la certeza de su absoluta sincronicidad con el tiempo presente e, incluso, propiciando derivas futuras bajo el sello de la anticipación? En esta exposición puede verse la génesis de esa opción desde sus primeros ensayos académicos, pasando por las búsquedas formales y técnicas de los años 50, hasta la coronación de su propio estilo, que amplía con nuevos recursos técnicos y disposiciones formales transformadoras. Del dibujo académico a la ruptura abstracta, del grabado a la acuarela, del plano a la construcción de objetos, del juego con la iluminación a la inclusión del movimiento, los cambios técnicos ofician en Le Parc de ritual de pasaje de un lenguaje a otro. Sin embargo, la magnificencia de un estilo basado en la técnica estriba en que esta no se note. Ni la acuarela ni la xilografía o la monocopia facilitan la abstracción. Su naturaleza artesanal en cierto sentido ancla en el mundo concreto; pero para Le Parc, precisamente, indican un camino hacia la desterritorialización, dado que convocan las estructuras elementales, geométricas, inmanentes, que rigen el estar en el mundo.

El deseo de toda utopía es dejar de serlo, volverse realidad.

En los orígenes de la investigación artística de Le Parc, influenciada por la idea de transformar el mundo social, está la vocación por romper el exclusivismo de clase que afecta el sistema de las artes. Su elección del geometrismo no es solo una opción estética, sino también política. Pues su preocupación ha sido siempre la comunicabilidad directa de sus obras, a las que pretende prescindentes de toda mediación. Le Parc propone un vínculo directo con el público que pase por alto los requerimientos de experticias para su goce, así como de la mirada condicionante de curadores, críticos y *marchands*. En ese sentido, su participación fundamental en la experiencia del Atelier Populaire durante el Mayo Francés, que le granjeó la expulsión del país europeo, resulta paradigmática. Buena parte de los afiches con que pensamos aquel momento crucial de la historia fueron de su creación. Sin embargo, Le Parc no se abstiene de poner en cuestión el discurso de las artes dirigido al gran público desde el seno mismo de las propias instituciones. Y esto es factible porque sus obras refulgen con potencia inusitada, al punto de volverse parte del paisaje imaginario de una sociedad, sobre todo allí donde sus marcas urbanas se integraron como una segunda naturaleza a la idea de los sitios en que fueron emplazadas.

Su trabajo, fuertemente sesgado por la potestad ilusoria de sus juegos visuales, ya sean telas, acuarelas, objetos o instalaciones cinéticas, anima al espectador a volcarse a una experiencia sensorial única, por tanto las secuencias geométricas, los reticulados y progresiones fractales, construidos con impecable precisión técnica, apelan a los modelos imaginarios universales

con que establecemos nuestro vínculo más primitivo con el mundo. Contrariamente a lo que sucede con buena parte de las producciones de arte contemporáneo, Le Parc no busca crear confusión, sino aportar claridad conceptual y ofrecer una experiencia sensible ajena a las mistificaciones. Él opera bajo la premisa de que la geometría es la lengua de un estado de conciencia primario y universal. Por ello su arte es igualitario, dirigido a todo el mundo, desde el momento en que procede a otorgarle deliberadamente un carácter neutro: es el espectador quien completa la obra, como en los objetos que se vuelven formas virtuales en la medida en que quien los contempla se desplaza en el espacio. La dimensión lúdica en que discurre su trabajo aporta sugerencias sobre la inequidad de un sistema cultural excluyente, en tanto su accesibilidad plena provoca una reflexión colectiva sobre los dominios y las sumisiones del sistema de las artes.

Gouaches 1958-1959

Julio Le Parc
1° de noviembre de 2018

Este texto fue escrito
en ocasión de la muestra
Julio Le Parc 1959,
The Met Breuer, Nueva York.

gracias a mí, aquel de otros tiempos
gracias a mi cabeza de antes
gracias a mi mano no olvidada
gracias a mi constante obstinación
gracias por ayer
gracias por hoy
ellas están ahí
atrapan la luz
me rejuvenecen
soy ese
soy su continuación
ellas testimonian
tenían en ellas: todo
mantengo con ellas una deuda
60 años en penumbra
hoy
hoy
ellas son homenajeadas
ellas no están solas
su esencia está
prolongada en dos obras
muestras afortunadas
de un futuro ya registrado
en un pasado
que es hoy

Entre Buenos Aires y París. Las primeras investigaciones visuales de Julio Le Parc

Mariana Marchesi
CURADORA

> Nuestra preocupación principal es la de tomar una posición consciente en la corriente del arte actual tanto en el plano artístico como en el social. Se nos presentan dos alternativas: o continuamos en el mundo mítico de la pintura, con nuestro grado de capacidad artística, aceptando la situación del creador como individuo único y privilegiado, cuya posición social está ya establecida; o, desmitificando el arte, lo reducimos a los términos claros y equivalentes de toda actividad humana. ¡Nuestra elección está hecha![1]

El acta de fundación del Centre de Recherche d'Art Visuel (CRAV) irrumpió en la escena parisina de comienzos de 1960 con la fuerza que comporta todo manifiesto: la intención de romper con el pasado.

En 1959, Julio Le Parc había llegado a París para conocer de primera mano lo que sucedía por entonces en la capital europea, un paso que muchos de sus jóvenes colegas argentinos consideraban determinante para la reflexión y la práctica artísticas contemporáneas. Sin embargo, las búsquedas de Le Parc habían comenzado antes de París. En ese sentido, lo que vino después fue al mismo tiempo un comienzo y un cierre.

Esta exposición propone volver al inicio, a los años de formación de Le Parc en Buenos Aires, donde el artista consolidó las bases que rigieron toda su trayectoria; trazar un recorrido a través de las imágenes que condujeron hacia uno de los movimientos que, luego de la posguerra, revolucionó el modo de entender la producción estética.

La tradición de la enseñanza y las inquietudes por el cambio

Julio Le Parc nació el 23 de septiembre de 1928 en la provincia argentina de Mendoza, en el seno de una familia de clase obrera. En la década de 1940, se trasladó a Buenos Aires, donde tomó las primeras clases de dibujo, y a partir de 1943, asistió a la Escuela Preparatoria Manuel Belgrano.

La escena porteña con la que se encontró un joven Le Parc abarcaba desde los grupos ligados al naciente arte concreto hasta las distintas corrientes del realismo. Los primeros proponían una renovación en el concepto de representación, y sus búsquedas se focalizaban en el estudio de las formas, que en algunos casos comenzaban a abordar el problema del movimiento;[2] las segundas, muchas de ellas de fuerte impronta política, redefinían también sus prácticas, como ocurría con los movimientos muralistas. Se trataba de dos propuestas que asumían el compromiso de contribuir a la transformación social, un tema central en la obra de Le Parc.

Si bien el campo del arte estaba marcado por la convivencia y las tensiones entre un realismo que aspiraba a modernizarse y el ímpetu rupturista de las vanguardias, el sistema de educación artística se encontraba alejado de estos aires renovadores. Desde su creación, a principios de siglo, las escuelas de arte oficiales se mantenían apegadas al sistema de la copia tanto en dibujo como en modelado.

Durante los años 40, el clima político de oposición al gobierno de Juan Domingo Perón que muchos artistas e intelectuales habían promulgado desde su asunción a la presidencia, en 1946, hizo que varios críticos, profesores y artistas fuesen cesanteados de los centros de estudio. Este fue el contexto general que propició el surgimiento de nuevos talleres de enseñanza libre, aquellos ambientes de características informales de aprendizaje y debate que siempre existieron como alternativa al sistema oficial.

Un ejemplo fue el breve ensayo pedagógico de la Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira, que conjugaba un espacio donde se manifestaba la necesidad de renovación de los programas de enseñanza artística y un espacio de libertad para el debate de ideas y propuestas.[3] En los márgenes del sistema oficial, confluyeron figuras como los críticos Jorge Romero Brest y Julio Payró, o el pintor, y por entonces director del Museo de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires, Emilio Pettoruti. Entre los artistas involucrados en el dictado de talleres, se encontraba Lucio Fontana, quien estaba a cargo de los de escultura, al tiempo que impartía clases de modelado en la Escuela Belgrano. Con Fontana, Le Parc tuvo un primer contacto directo con las ideas y el clima de transformación de la época.[4]

Dentro de la rigidez del programa de educación artística, un gesto simple como el estudio frente al modelo vivo que proponía Fontana podía ser una ventana hacia una mayor libertad expresiva, ya que, si bien se trataba de ensayos figurativos, se alejaban de la tradición clásica que debían enfrentar al copiar calcos. Así, los estudiantes de los espacios de taller se aventuraban a trabajar en el barro de una manera más libre, mientras debatían con el maestro algunos de los problemas que dominaban la reflexión sobre el arte, como las polémicas en torno al arte abstracto, pero, en particular, sus intereses y las formulaciones sobre el espacio y el tiempo, que indefectiblemente deben haber atraído la atención de Le Parc. Muchos de ellos ampliaban su tiempo en la escuela asistiendo al taller de Fontana, quien había invitado a un grupo a trabajar allí.

Tiempo después, Le Parc recordaría la experiencia como aquella que lo introdujo en las posibilidades de renovación plástica planteadas en esos años:

> Aunque no llegábamos a entenderlo todo, él [Fontana] nos hizo entrever un mundo de creación distinto. Nuestros debates, luego de conversar con él, eran muy intensos, y cuando nos propuso hacer un manifiesto las discusiones se redoblaron. Aquello me parecía apasionante, pero irreal: en la escuela lo que hacíamos eran dibujos académicos y el domingo íbamos a dibujar animales al zoológico. El poco tiempo libre que nos dejaban el trabajo diurno y la escuela en la noche lo dedicábamos a pintar un poco (naturalezas muertas, personajes, etc.) y nos divertíamos combinando círculos, triángulos y cuadrados al estilo del arte concreto, pero cuando tratábamos de hacer algo que se acercara a las ideas de Fontana y el "espacialismo", ¡no nos salía nada![5]

La inquietud de Fontana por expandir los límites de la práctica estética hacia el ámbito de la realidad fue, sin duda, una de las improntas que marcaron el rumbo de Le Parc.

Fontana sentía una fuerte afinidad por ese grupo de estudiantes, que ya se reunían en busca de alternativas que los sacaran del camino del aprendizaje del arte académico, regido por las líneas y las proporciones. A estos jóvenes les propuso volcar esas reflexiones, que surgían de manera espontánea y desorganizada entre los momentos de debate y de aprendizaje, en un manifiesto que diera cuenta del incierto panorama artístico contemporáneo y que indicara una dirección hacia dónde mirar. Así nació el *Manifiesto Blanco*.

[1] Alexander Alberro, *Obras cinéticas. Obras de Julio Le Parc en la Colección Daros Latinamerica* [cat. exp.], Buenos Aires, MALBA-Fundación Costantini, 2014, p. 40.

[2] Cristina Rossi ha trabajado la influencia de las vanguardias argentinas de los años 40 en el arte cinético. Véase de la autora "Imágenes inestables. Tránsitos Buenos Aires-París-Buenos Aires", en *Real/Virtual* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 47-67.

[3] Altamira era una iniciativa privada financiada por el intelectual español Gonzalo Losada, que, además de nuclear a un conjunto de notables profesores (Emilio Pettoruti, Raúl Soldi, Víctor Rebuffo y el propio Fontana, entre otros), organizaba exposiciones de artistas argentinos y extranjeros, cursos de investigación crítica e histórica, conferencias, y excursiones a talleres de artistas y a colecciones públicas y particulares. Todas estas actividades se realizaban bajo el desafiante signo de "lo nuevo". Véase Andrea Giunta, *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011, pp. 105-108.

[4] Si bien conocía a los concretos, como señala él mismo, aún usaba pantalones cortos. Frank Popper, "Una revolución del ojo", en *Experiencias. 30 años. 1950-1988* [cat. exp.], Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposiciones, 1988, p. 176.

[5] Julio Le Parc, "Manifiesto Blanco" [1995], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

En ese sentido, la primera frase del texto proclamaba el estado de transformación en que estaba sumida la escena del arte, una etapa de cambio que aún no había encontrado su manera de expresarse estéticamente. “El arte se encuentra en un período de latencia. Hay una fuerza que el hombre no puede manifestar”.[6]

Quienes firmaban el documento coincidían en señalar la necesidad imperiosa de alejarse de los modelos tradicionales, que “hoy son una farsa”.[7]

Por entonces, comenzaron a buscar vías de expresión a través de otros materiales. Los ensayos más arriesgados experimentaron con efectos de luces y de espejos reflejados.[8] Muchas de estas iniciativas se llevaron adelante en el espacio público, con propuestas en la calle que ya aventuraban una concepción del espacio como materia maleable, algo que Le Parc recuperaría en los 60.

Sin embargo, las producciones del artista que perviven de esa época de formación son bocetos y dibujos, rastros de aquel aprendizaje de corte tradicional, del que comenzaría a desprenderse casi una década después. Son huellas de una etapa en la que pueden verse trabajos que hoy parecen muy alejados de la estética de sus obras, dibujos y pinturas, que abordan los géneros tradicionales como el retrato, el desnudo, el paisaje o las naturalezas muertas. En ellos también es posible observar cómo va asimilando las tendencias estéticas renovadoras que marcaron el desarrollo del arte en el siglo XX. Son esos dibujos con las sinuosas líneas matisseanas, las formas rígidas del cubismo o los volúmenes cezannianos los que lo guiarán hacia las composiciones simplificadas de las formas básicas.



Julio Le Parc, *Croquis F2*, 1954
Tinta sobre papel, 34 x 22 cm

Tras cuatro años de educación formal, en 1947 Le Parc abandonó la escuela: “es un rechazo general y confuso a la sumisión y obediencia”, explica en su cronología autobiográfica. En 1948, intervino en una exposición organizada por el Centro de Estudiantes de Bellas Artes en el Centro Cultural y Deportivo Israelita “Ramos Mejía”, donde participaban varios de los artistas concretos como los “realistas modernos” que, señala Cristina Rossi, “buscaban insertar —cada uno desde el propio lenguaje plástico— su compromiso con el ideario de izquierdas”.[9]

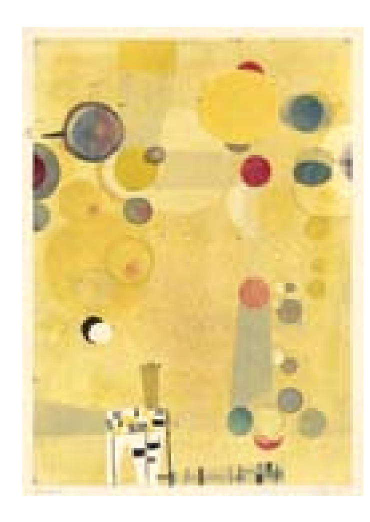
A partir de entonces, vivió alejado del ámbito académico; pero en 1955, aprobó el examen de ingreso a la Escuela de Bellas Artes y se reincorporó al sistema formal de educación.

La revuelta de los estudiantes y la experimentación de las formas

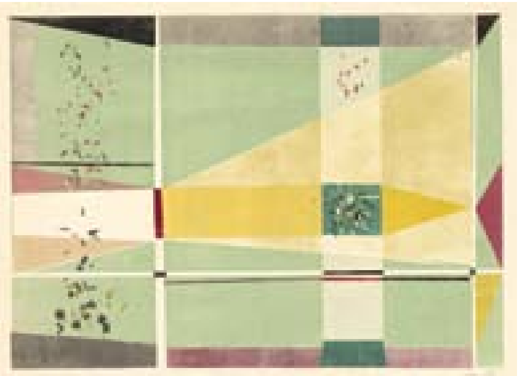
En el complejo campo cultural posperonista, el 3 de octubre de ese año, un grupo de estudiantes de artes plásticas se nucleó para cuestionar el sistema de enseñanza y para exigir un reclamo de larga data: la modernización del plan de estudios. Como subraya Silvia Dolinko: “para los estudiantes de Bellas Artes no se trataba de debatir si la estructura académica debía ser igual o diferente de la anterior al peronismo, sino de cambiar de plano todo el sistema de enseñanza de las Bellas Artes”.[10]

Este colectivo se rebelaba contra un método de enseñanza que se resistía al cambio. En este contexto de efervescencia, a partir de 1956, Le Parc cumplió un rol fundamental como presidente del Centro de Estudiantes de Artes Plásticas (CEAP). A lo largo de ese año en que las clases se encontraban suspendidas, los representantes del movimiento estudiantil no se limitaron a llevar adelante acciones de protesta, sino que pusieron a prueba una serie de actividades que introducían aquellas nuevas perspectivas de trabajo y análisis por las que abogaban. Así,

[6] *Manifiesto Blanco*, 1946.
[7] Ibíd.
[8] Andrea Giunta, *op. cit.*, p. 112.
[9] Cristina Rossi, *op. cit.*, p. 54.
[10] Silvia Dolinko, “Artes bellas pero no calmas. Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958”, en *Entrepasados. Revista de historia*, Buenos Aires, a. XX, n.º 38-39, 2012, pp. 145-161.







Julio Le Parc

Papelismo 6, 1957
Monocopia, 54 x 38 cm
(papel 74 x 54 cm)

Papelismo 4, 1957
Monocopia, 38 x 54 cm
(papel 59,5 x 82 cm)

Papelismo 2, 1957
Monocopia, 38 x 54 cm
(papel 57 x 73 cm)

se dictaron cursos extracurriculares como “Psicología de la forma y de la visión”, con el profesor Héctor Cartier, quien se centraba en los planteos de la Bauhaus y el constructivismo, las teorías de la forma de Kurt Koffka o la fenomenología de la percepción de Maurice Merleau-Ponty, cuyo libro homónimo fue traducido al español en 1957.[11] Le Parc y los compañeros con quienes dos años más tarde compartiría experiencias en París, Francisco Sobrino y Horacio García Rossi, comenzaron a experimentar con las relaciones de las formas, con el color y la tensión visual.

Estos aprendizajes no quedarían en el plano teórico. Con la ayuda de Fernando López Anaya, grabador y director interino de la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova desde 1956, durante el verano del siguiente año utilizaron el taller de la institución para producir monocopias, practicaron con esta técnica y extremaron las búsquedas formales que habían empezado a plasmar en sus pinturas y dibujos.

También indagaron sobre los efectos de los materiales, como los rastros del diluyente sobre la tinta que forman areolas en la superficie (*Papelismo 6*), o el montaje de formas predeterminadas que luego aplicaban, reiteradamente pero con distintas posiciones, en otros trabajos (*Papelismo 4*; *Papelismo 2*).

En algunos casos, se trataba de introducir pequeñas novedades que descentraban una disciplina tradicional como el grabado. La cuestión del color en las monocopias fue, justamente, uno de estos elementos innovadores.[12] El trabajo en colectivo también presagiaba lo que sería el Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV) un poco más tarde, en París:

> De todos esos meses en el taller de grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes, me quedó la necesidad de encontrar siempre técnicas o métodos de trabajo que no sean pesados ni lentos, de modo que ofrezcan el máximo de posibilidades de realización a las ideas que surgen en mi imaginación, y también comprendí la utilidad de compartir los pequeños descubrimientos y de avanzar en conjunto, estableciendo criterios nuevos en un clima de emulación que resultaba estimulante.[13]

Para estos artistas, el proceso de monocopias se presentaba como una doble vía: por un lado, se proponían revisar a los referentes modernos, como los maestros de la vanguardia; pero también, señala Le Parc, se daba un “efecto purgante”,[14] por el que se despojaron de las influencias. A través de esta experiencia, Le Parc, Sobrino y Sergio Moyano hacían *tabula rasa* de la tradición y daban comienzo a un camino expresivo totalmente distinto.

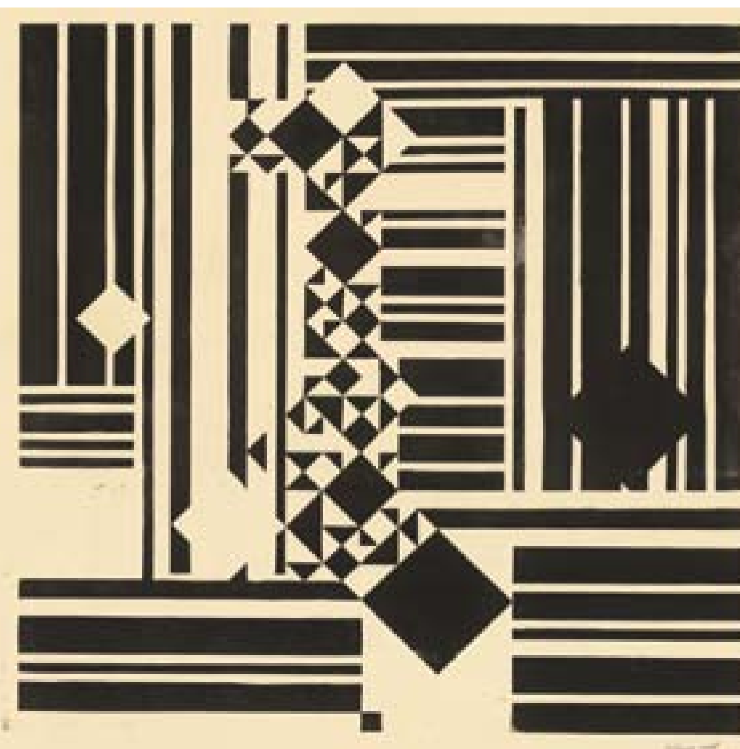
Unos meses antes de la toma de las escuelas, Jorge Romero Brest asumió como director del Museo Nacional de Bellas Artes. Desde ese espacio, buscó apoyar los lenguajes del arte moderno renovando sus actividades y programando muestras de las expresiones contemporáneas más alejadas del arte tradicional que solía acoger el Museo.

En este marco, los vínculos con Brasil se vieron fortalecido. Su correlato en el campo cultural fue la realización de exposiciones como *Arte moderno de Brasil* (1957) y la organización del envío argentino a la Bienal de San Pablo de ese año, donde Le Parc tuvo la oportunidad de mostrar una de sus monocopias.

El programa renovador se vio reflejado, además, en las muestras de Ben Nicholson y Victor Vasarely, que tuvieron lugar en el Bellas Artes en 1958. Considerados rupturistas, estos lengua-

[11] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
[12] Entrevista de Silvia Dolinko a Julio Le Parc, Cachan, Francia, 30 de enero de 2019.
[13] Julio Le Parc, “Monocopias” [1995], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, *op. cit.*
[14] Ibíd.





Limpieza de las obras de Victor Vasarely incluidas en la muestra del Museo Nacional de Bellas Artes, 1958.

Julio Le Parc, *X-1*, 1958
Xilografía, 38 x 38 cm
(papel 76 x 56 cm)

Le Parc, en su vivienda-taller de París, 1959.



jes abstractos influyeron a los jóvenes artistas, y muchos de ellos intuyeron que era necesario ver qué ocurría en Europa, fundamentalmente en París, donde varios de los referentes de la vanguardia se encontraban trabajando.

En noviembre de 1958, Le Parc partió de Buenos Aires rumbo a París. Dejaba un ambiente en plena transición. Dos años antes, se habían creado el Museo de Arte Moderno y la Asociación Arte Nuevo, que rápidamente se convirtieron en espacios que dieron cabida a las nuevas propuestas de la abstracción. Desde el ámbito universitario, Julio Payró —otro de los promotores del arte moderno local— tomaba a su cargo el curso de Historia del Arte y creaba el Instituto de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Las propuestas de muchos de los artistas que se presentaron en el ambiente porteño a fines de la década del 50 también tenían una fuerte impronta rupturista. En 1957, Jorge López Anaya, Jorge Martín y Mario Valencia proyectaron la muestra *¿Qué cosa es el coso?*. Estos planteos presagiaban el surgimiento del movimiento informalista. Ese año, además, Alberto Greco realizaba sus cuadros monocromos y, en 1958, Kenneth Kemble provocaba al púbico porteño al presentar *Composición con trapo rejilla* en una muestra organizada por la galería Antígona.

Buenos Aires atravesaba cambios que signarían el camino de los años 60. Sin saberlo aún, desde París, Le Parc también estaba a punto de transformar el rumbo de la contemplación estética.

1959: "París es un cementerio de pintores"

Julio Le Parc llegó a París en noviembre de 1958 y no tardó demasiado en comprender "de primera mano" que el arte moderno atravesaba una crisis. En un poema, el artista relata la impresión que tuvo de la capital francesa no bien se instaló allí: si París era un "cementerio de pintores",[15] los estilos artísticos también estaban en jaque: "El tachismo y el constructivismo pueden darse la mano./ La resurrección del constructivismo es un sueño de ancianos o de utopistas./ Perpetuar el tachismo o el arte informal es la justa ambición de quienes comienzan a sentirse viejos".[16]

Daban lo mismo conservadores que vanguardistas porque lo importante no era una cuestión de estilos, sino de aquello que se consideraba la naturaleza del arte. Era necesaria una transformación radical: redefinir el rol del espectador desplazando del foco de creación al artista. Y en ese reposicionamiento se jugaban varias instancias, que habían sido centrales para la definición del arte en la era moderna: la noción de autoría y la ruptura del estatus protagónico de la pintura de caballete, que quebraba la concepción ilusionista de la representación.

[15] Julio Le Parc, "¿Artistas plásticos?" [1959)], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017, op. cit.*
[16] Ibíd.

En París, Le Parc no contaba con grandes recursos. La beca que le había otorgado el Servicio Cultural del gobierno francés le alcanzaba apenas para compartir el alquiler de una habitación con Sobrino, quien había llegado a la ciudad unos meses después que él. Pronto, la vivienda-taller se volvió un laboratorio de ideas.

Una de las pocas fotografías que el artista conserva de esa época resulta una imagen elocuente: puede verse cómo Le Parc convierte su vivienda en taller. Sobre el fondo, una camisa recién lavada, dispuesta al lado de unas de sus obras terminadas. Una lámpara acondicionada para dar iluminación pareja a la mesa de trabajo remata la escena, donde se observa a un Le Parc que utiliza como apoyo de sus proyectos una de sus composiciones abstractas. Sobre el margen izquierdo, desordenadas, herramientas (colores, tintas, pinceles y plumas); sobre la derecha, se despliegan de manera cuidadosa varios *gouaches*, con los que el artista ensayaba las posibilidades de un "arte programado".

La neutralidad de las formas y la búsqueda de una superficie activa

Fue en ese espacio reducido donde tuvo una libertad que nunca antes había conseguido: disponer de todo su tiempo para producir y reflexionar sobre el arte y cómo poder establecer una relación genuina con el espectador.

Pintó piezas de pequeño formato en *gouache* o tinta sobre cartón. Primero, con secuencias monocromas y, luego, en color. En ese proceso, comenzó a plasmar las imágenes-reflexión que, junto con las xilografías y monocopias que había realizado en Buenos Aires, marcaron sus primeras búsquedas en torno a los problemas del movimiento y el vínculo entre la obra y el receptor.

En estas piezas también pueden rastrearse las huellas del impacto que supusieron la exposición porteña de Vasarely, las lecturas de textos de Mondrian y la relación de las formas puras o los planteos sobre el movimiento de László Moholy-Nagy, y las clases y actividades que había programado como presidente del Centro de Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes.

En las largas discusiones mantenidas con Sobrino analizando la obra de la vanguardia y de otros artistas contemporáneos, precisaron lo que entendían como contradicciones y límites por superar. A partir de esos debates, establecieron un método basado en la ejecución de patrones secuenciales, módulos geométricos simples, repetidos, que al ser combinados de diversas maneras, producían relaciones complejas y permitían obtener efectos ópticos.

Sin embargo, lo que buscaban en esas secuencias en apariencia alineadas con las propuestas óptico-geométricas de Vasarely era borrar todo rastro del artista en la obra: eliminar la evidencia de sus trazos, lograr aquello que denominaban una superficie neutra. "Nosotros nos prohibíamos intervenir artísticamente, una vez el sistema proyectado en la superficie, y romper el resultado obtenido", comentaba Le Parc años más tarde.[17]

Sostenía que, en las obras del artista franco-húngaro, al igual que en aquellas pertenecientes a las vanguardias constructivas, incluso las más contemporáneas como las concretas, aún prevalecía la marca del creador que intentaban erradicar. Se trataba de "poner en relación los elementos, son ellos los que construyen las formas".[18] Por ese motivo, debían explorarse las posibilidades de combinación existentes dentro de cada patrón. Estas variables compositivas también quedaban plasmadas en los reversos de los trabajos que Le parc fechaba, donde incorporaba gráficos o desarrollaba pequeñas descripciones sobre el juego perceptual. A través de sistemas que regularan la superficie, predeterminados e independientes, apuntaban a controlar todos los resultados visuales posibles. De otro modo, se hubiese impuesto de nuevo una carga subjetiva. Con este procedimiento, aspiraban a superar la práctica de un arte de elite y a poner en igualdad de posibilidades el ojo del espectador.

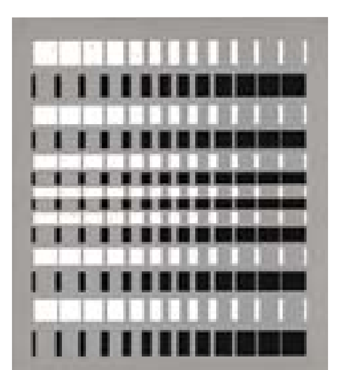
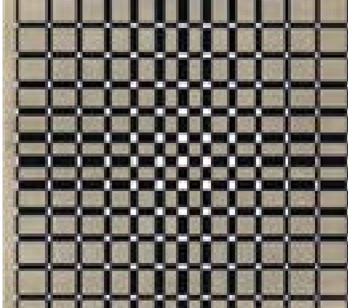
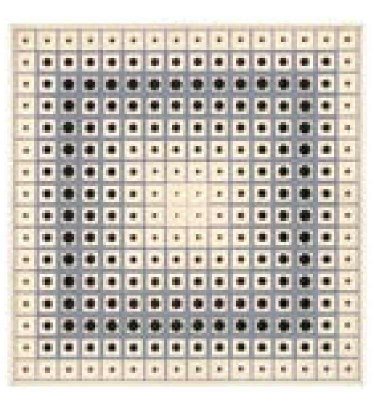
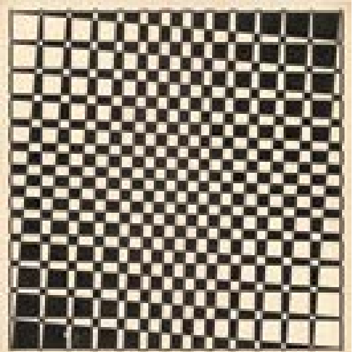
"Atacábamos la noción de forma reconocible con sus valores propios, sus significaciones, sus sugestiones, etc. Las formas se volvían anónimas, sus relaciones también, en beneficio de una superficie activa, capaz de establecer una conexión visual con el espectador".[19]

Progresiones y secuencias en sentido vertical, horizontal y diagonal, ya fuese por efectos ópticos de movimiento o de profundidad, generaban una percepción inestable. El punto de vista descentrado también activaba una visión periférica, por lo que la mirada se expandía, en algunos casos, hacia el entorno. Los títulos de las obras contribuían en esa dirección: *Secuencias progresivas sobre gris*, *División progresiva y ambivalente del Espacio*, *Rotación translativa*, *Double progression*, *Décalé*. El concepto de ambivalencia sumaba otra complejidad a estas composiciones al aportar varios sentidos de lectura, en muchos casos opuestos entre sí.

Al igual que en Buenos Aires, desde su llegada a Francia Le Parc estableció una red de contactos que le permitió insertarse en el medio. Así, en 1959, a menos de un año de su arribo, participó del envío a la primera Bienal de París. Parte de sus investigaciones perceptuales trabajaban con la dimensión de la superficie para aplicar las series programadas, y las "secuencias ambivalentes" fueron las que eligió mostrar en escala aumentada en la Bienal.

En estas telas de mayor formato, las tramas hacían desaparecer por completo la relación figura-fondo y hacían estallar la superficie ante la mirada del espectador.

[17] Julio Le Parc, "Superficie" [1970], en *Le Parc. Couleur 1959* [cat. exp.], París, Galería Denise René, 1970.
[18] Entrevista con Julio Le Parc, publicada en Marta Dujovne y Marta Gil Solá, *Julio Le Parc*, Colección Arte y Crónica, Buenos Aires, Editorial Estuario, 1967, p. 22.
[19] Julio Le Parc, "Superficie" [1970], en *Le Parc. Couleur 1959*, *op. cit.*

Julio Le Parc

Secuencias progresivas sobre gris, 1959. Acuarela sobre cartón, 25 x 27,5 cm
En el anverso se lee el texto: "París, 21 de marzo de 1959 Secuencias progresivas ambivalentes independientes sobre campo gris. Progresión de sus intervalos y anchos".

División progresiva y ambivalente del Espacio, 1959. Acuarela sobre cartón, 23 x 23 cm

Double progression, 1959. Acuarela sobre cartón, 49,5 x 49,5 cm
En el anverso se lee el texto: "París, 14-II-59 Ordenación simétrica en base a secuencias progresivas de círculos y cuadrados que varían sus tamaños e intervalos variando así el campo gris, convirtiéndolo en estructura cambiante".

Décalé, 1959. Tinta sobre cartón, 49 x 49 cm

Fueron pocas las secuencias que realizó en esta escala, principalmente porque el dinero del que disponía no le permitía costear los gastos que implicaba una pieza de ese tamaño. Recién años más tarde, cuando retomó los mismos patrones plasmados en los *gouaches* para repensar el vínculo entre las progresiones y la escala, pudo concretar el estudio sostenido del efecto que estas proposiciones tenían sobre la mirada.

La inestabilidad

La idea de inestabilidad, un concepto central para comprender la obra de Le Parc, gravitó en estos trabajos. Esta se encolumnaba con las nuevas perspectivas que, en la posguerra, pusieron en crisis una de las nociones fundamentales de la tradición moderna: el punto de vista único e inmutable. Así como comenzaba a rechazarse el relato unívoco de la historia, la categoría tradicional de arte, el de la sucesión de estilos que daba absoluta primacía a la obra como objeto, también sería revisada. Conceptos como el de autoría y originalidad fueron por entonces objeto de debate y obligaron a revisar la relación entre autor, obra y espectador. Fue en este preciso momento cuando empezaron a cristalizar las investigaciones visuales que trabajaban sobre la percepción, que también impulsaron un nuevo rol para el público: el de la participación activa que, desde el principio, promovió en las obras que incorporaron luz y movimiento.

La estética óptico cinética encuentra ciertos puntos de contacto con aquellas provenientes de otras disciplinas, a las que no fueron ajenos los artistas que iniciaban sus incursiones en la búsqueda del movimiento, de la investigación de los efectos ópticos y de los procesos de la percepción visual. La Gestalt y las teorías del aprendizaje que se derivan de ella, las técnicas científicas como la geometría diferencial y la física cuántica, y la informática como nuevo campo tecnológico tuvieron significativa influencia en muchos de los artistas asociados a esas tendencias.

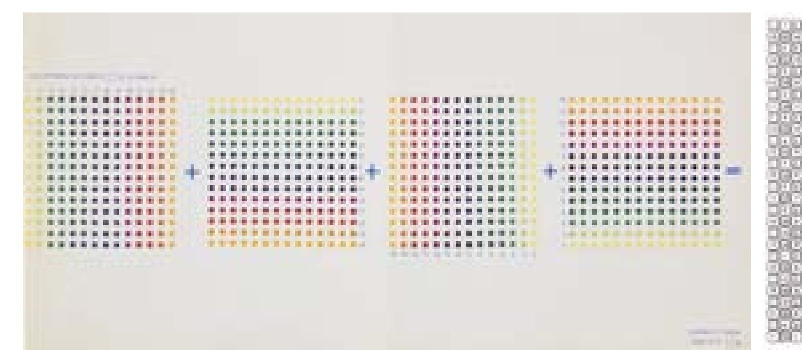
A propósito de estas ideas, la publicación del libro *Kalte Kunst?*, del diseñador y artista suizo Karl Gerstner, fue decisiva para varios artistas de la época.[20] "Diseñar programas se refiere a un método de sistematizar cada problema hasta clasificarlo en todos sus aspectos. Y la solución consiste en elegir libremente, sin prejuicio", sostenía el autor en 1957.[21]

La noción de sistema, que se expandía con fuerza en el campo de la ciencia, tendría su auge en los años 60. Se basaba en una nueva disciplina, la informática, sustentada en el manejo de datos que se procesaban y almacenaban, y transmitían la información de manera automática. El concepto de programación habilitaba al artista a trabajar combinaciones de formas que le permitieran explorar en la obra las posibilidades del movimiento virtual.

Según atestigua Le Parc, sus experiencias con el color fueron una consecuencia lógica de los trabajos con yuxtaposición de secuencias monocromas. Siguiendo este método de investigación visual, empleó un patrón preestablecido, primero de doce y luego de catorce colores, con el que buscó abarcar todas las combinaciones posibles de cada planteo.

En combinaciones desplazadas en diversos sentidos o en la yuxtaposición de secuencias (*Quatre trames juxtaposées de 14 couleurs*) que generaban entramados más complejos, aplicó el mismo

[20] Karl Gerstner, *Kalte Kunst? zum Standort der heutigen Malerei*, Teufen, Niggli, 1957.
[21] Fragmento de una carta de Karl Gerstner al diseñador gráfico Yves Zimmermann, Basilea, 1° de mayo de 1979, publicada en Karl Gerstner, *Diseñar programas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 7.



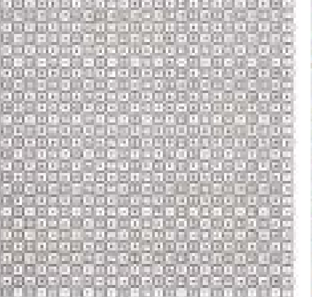
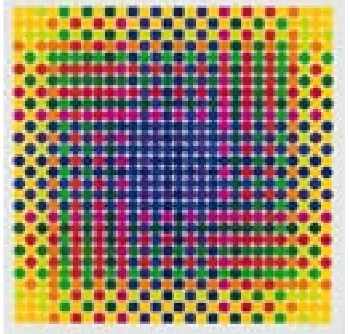
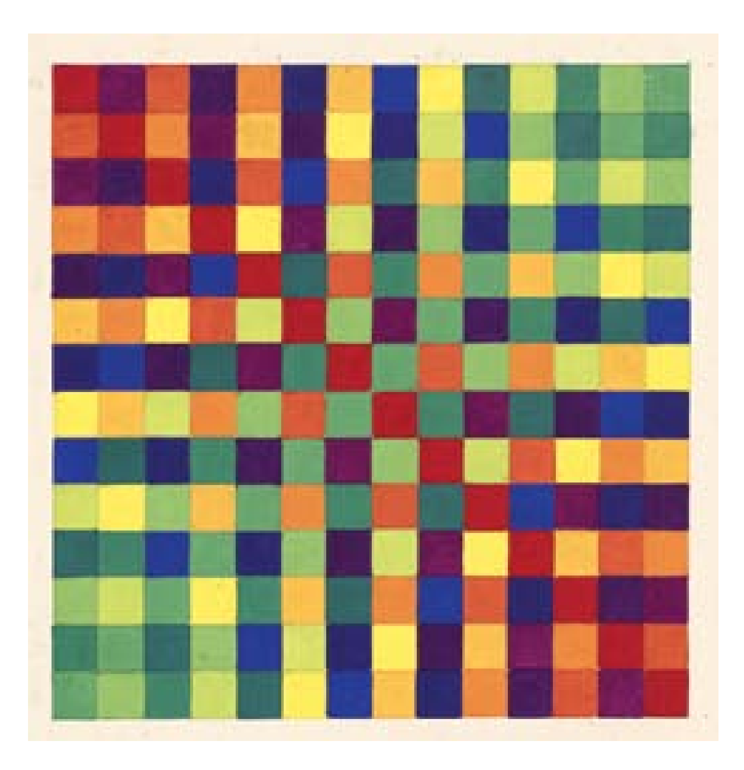



Diagrama del método utilizado en las secuencias, reproducido en el catálogo de la muestra *Le Parc. Couleur 1959,* 1970.

procedimiento y el concepto de sistema. Para fabricarlos, se valía del uso de témpera sobre cartón y plástico transparente. De este modo, observaba las variaciones resultantes, que, si bien no eran infinitas, según sus propios cálculos le hubiese llevado ciento cincuenta años concretar.[22]



Así, enfrentarse con el límite de producción que le imponían estas cantidades lo movió a pensar en cómo mostrar ese "potencial de variaciones" en un golpe de mirada. Surgieron entonces las primeras investigaciones con la luz, que dispuso en cajas para poder "reproducir, combinar y multiplicar, por medio de pantallas compuestas por placas de plexiglás en formas prismáticas, cuadrados y círculos utilizando la gama de 14 colores".[23]

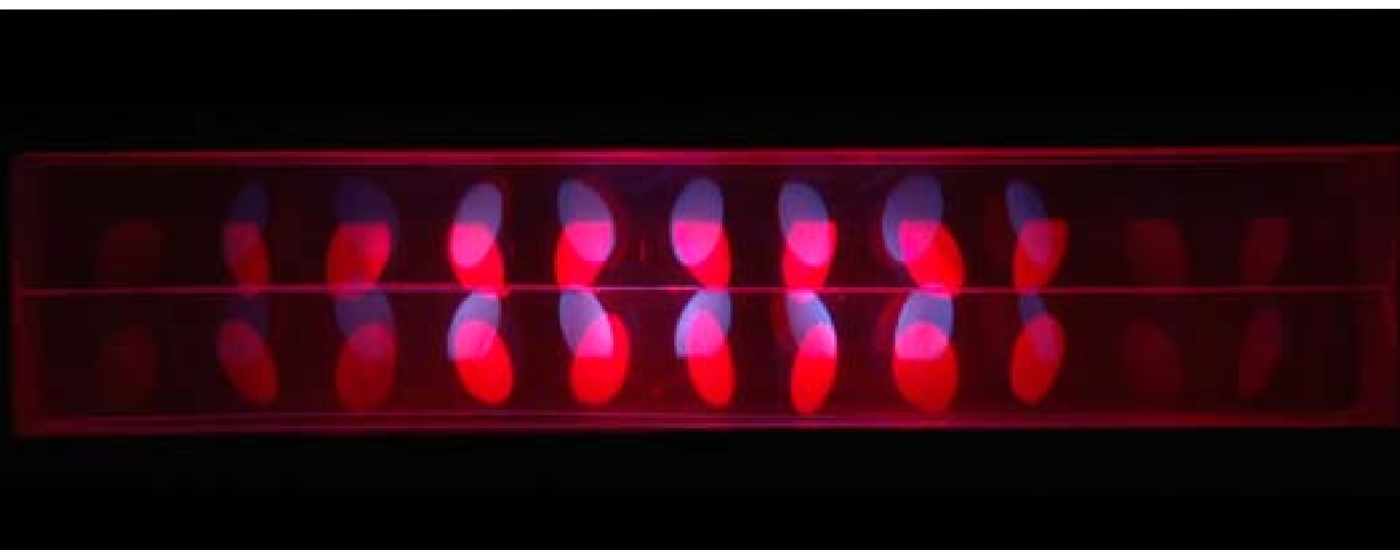
Más que un efecto estético, la investigación estaba dirigida a plasmar en un solo campo visual el potencial de variaciones posibles. A su vez, estas composiciones se alejaban de la idea de obra estable, fija y definitiva. Sobre la base de esas premisas que ocuparon al artista en 1959, avanzaron los ensayos del arte cinético.

La voluntad de erradicar la carga subjetiva tuvo su impacto en todas las prácticas estéticas que buscaron eliminar o reducir al mínimo la marca del autor. Desde distintas perspectivas, el arte cinético, el minimalismo o el conceptualismo se vincularon con postulados como el de "obra abierta", que Umberto Eco presentaba en la introducción al catálogo de la exposición *Arte Programmata*,[24] donde el espectador cobraba protagonismo al intervenir sobre la obra, modificando su significado y "reclamando" su autoría.[25] Como muchos otros artistas y teóricos, en su texto Eco también afirmaba que los valores estéticos mutaban porque el mundo, a su vez, se encontraba en una etapa de transformación. En la misma línea, el colectivo fundado por Le Parc postulaba: "La obra de arte estática va en contra de nuestra era".[26]

La participación activa

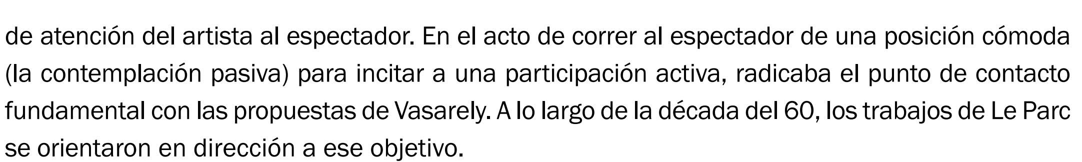
Es cierto que Sobrino y Le Parc habían dejado claras sus diferencias formales con Vasarely. Sin embargo, tanto para el artista franco-húngaro como para los dos argentinos, la construcción de un nuevo punto de vista implicaba un cambio mucho más radical: el desplazamiento del foco de atención del artista al espectador. En el acto de correr al espectador de una posición cómoda (la contemplación pasiva) para incitar a una participación activa, radicaba el punto de contacto fundamental con las propuestas de Vasarely. A lo largo de la década del 60, los trabajos de Le Parc se orientaron en dirección a ese objetivo.

[22] Julio Le Parc, "Superficie" [1970], en *Le Parc. Couleur 1959*, *op. cit*.
[23] Ibíd.
[24] Prólogo de Umberto Eco a la exposición *Arte Programmata* (Milán, 1962), publicado en Umberto Eco, *La definición del arte* [1968], Barcelona, Martínez Roca, 1970.
[25] Contemporáneamente, autores como Roland Barthes abordan el concepto de "texto plural" y la idea de "la muerte del autor". A su vez, Michel Foucault reflexionará sobre el estatuto del autor.
[26] [Horacio] García Rossi, [Julio] Le Parc, [François] Morellet, [Francisco] Sobrino, [Joël] Stein, [Jean-Pierre] Yvaral (Groupe de Recherche d'Art Visuel), *Basta de mistificaciones* [1961], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, *op. cit.*









Julio Le Parc
Quatre trames juxtaposées de 14 couleurs, 1959
Gouache sobre cartón
30,3 x 30,3 cm

Boite de lumière – Prototype 1
1960
Luz, madera, plástico, metal
37 x 44 x 8 cm

Grupo Denuncia, *La tortura.* Salón de la Pintura Joven, Sala Latinoamericana, Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, 1972.

Fueron las experiencias que llevó a cabo entre 1968 y 1973 las que más lo acercaron a este ideal. En 1968, publicó un editorial en la revista *Robho* donde volcó sus reflexiones luego del Simposio de Intelectuales y Artistas de América, realizado en Venezuela durante noviembre de 1967. En "¿Guerrilla cultural?",[27] se preguntaba acerca del rol social del intelectual y del artista. Le Parc afirmaba que era necesario superar la instancia de intervención lúdica a la que llevaba el cinetismo, para provocar una acción directa sobre la realidad.

Para muchos artistas contemporáneos, ese pasaje a la acción también implicaba generar un impacto en el espectador, con el objeto de provocar una toma de posición ideológica. Esta actitud se vinculaba con la de diversos artistas latinoamericanos que, desde la década del 60, se habían alineado con las posturas tercermundistas y antiimperialistas a las que dio lugar la Revolución Cubana.

La idea de América Latina como un espacio de identificación común se extendió por el continente y propició el surgimiento de nuevos vínculos entre artistas de distintas latitudes, que vieron la posibilidad concreta de que el arte tuviera un lugar determinante en la generación de una conciencia revolucionaria.[28]

En abril de 1970, diez años después de realizar los primeros *gouaches* que abrieron sus reflexiones en el campo de la percepción, Le Parc presentó la muestra *Couleur 1959* en la Galería Denise René.[29] En paralelo, entre el 20 y el 30 de abril, se desarrollaba en la Ciudad Universitaria de París *América Latina No Oficial*, la primera de varias exposiciones de denuncia que Le Parc organizó entre 1970 y 1973, con el objetivo de hacerlas funcionar como "plataformas contrainformacionales" frente a los datos que circulaban desde las embajadas latinoamericanas en Europa. La intención se concentraba en "sensibilizar al público ante los problemas latinoamericanos y suscitar su solidaridad activa".[30]

En 1972, impulsado por el desarrollo del Primer Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos en La Habana, conformó un grupo para dar mayor organicidad a estas propuestas al que también llamó América Latina No Oficial.[31] Muchas de las obras realizadas para estas exposiciones se alejaban de los parámetros característicos de la abstracción y del cinetismo. Un ejemplo

[27] Julio Le Parc, "¿Guerrilla cultural?", en *Robho*, París, n.º 3, 1968, p. 7.
[28] Sobre el tema véase Mariana Marchesi, "Redes de arte revolucionario. El polo cultural chileno-cubano 1970-1973", *en A contracorriente. A journal on social history and literature in Latin America*, vol. 8, n.º 1, North Carolina State University, otoño de 2010, pp. 120-162. Dirección URL: www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_10/articles/Marchesi.pdf
[29] La muestra fue acompañada de un catálogo donde el artista reflexionaba sobre sus experiencias con el trabajo seriado, el color y la luz. Véase *Le Parc. Couleur 1959*, *op. cit.*
[30] Julio Le Parc, "América latina No Oficial" [1970], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, *op. cit.*
[31] Comunicado para difusión del Grupo de París, América Latina No Oficial, París, noviembre de 1972. Archivo Graciela Carnevale. En el encuentro, Le Parc había tenido una participación protagónica como representante de los artistas latinoamericanos residentes en el extranjero.

es la serie *La tortura,* llevada a cabo por el Grupo Denuncia, un colectivo de artistas latinoamericanos residentes en París, entre los que se encontraba Le Parc.[32] Se trataba de pinturas realistas basadas en fotografías aparecidas en la prensa que ofrecían imágenes elocuentes de los vejámenes cometidos contra los prisioneros políticos.[33]
Los gobiernos militares que se instauraron en Latinoamérica durante los años 70 impidieron el funcionamiento de estas redes de artistas. Pero mientras duraron, abrieron la expectativa de llevar un paso más allá el concepto de participación para transformarlo en pura acción.

Le Parc en Bellas Artes. La exposición

La relación de Julio Le Parc con el Museo Nacional de Bellas Artes lleva cincuenta y cinco años de historia. Las mismas salas, pero en 1964, albergaron la muestra *La inestabilidad*, que introdujo al público argentino una propuesta que, por primera vez, ponía al espectador en un lugar protagónico.[34]
Con el despuntar del siglo XXI, casi cuarenta y cinco años después, Le Parc ofreció en el Bellas Artes una de sus mayores retrospectivas, *Dialogando con la luz*, donde puso en escena la monumentalidad de sus obras emblemáticas. Hoy, el Museo elige detenerse en una etapa menos explorada de la producción del artista.
Julio Le Parc. Transición Buenos Aires-París (1955-1959) rinde homenaje a uno de los artistas argentinos más notables en su noventa aniversario. La exposición indaga sobre el impacto de sus primeras experiencias, que precedieron a la consolidación de Le Parc como figura clave del arte local e internacional.
"Los años de formación y la tradición de la enseñanza" marcan el inicio de este recorrido con una selección de dibujos y pinturas realizados por el artista en su etapa de alumno de la Escuela de Bellas Artes, una institución dominada por el peso de la tradición de la enseñanza artística, que iniciaba a sus estudiantes en la práctica de la pintura y la escultura a través del dibujo, en la imitación de los maestros y los géneros tradicionales del arte como el desnudo y el retrato.
"La revuelta de los estudiantes y la experimentación de las formas" se concentra en el período 1956-1958, los últimos años de Le Parc en Buenos Aires, cuando lideró la agrupación que se rebeló contra los métodos establecidos para el aprendizaje del arte. En este contexto, se conformó un grupo en torno al taller de grabado de la Escuela, un espacio que dio lugar a ensayos de formas y movimiento. Allí, el artista realizó una serie de monocopias, por medio de las que inició sus exploraciones con las formas y el color sobre el papel.
"París 1959: el ojo y la superficie activa" se sumerge en los primeros meses de Le Parc en la capital francesa, donde produjo cerca de ciento cincuenta acuarelas y dibujos con tinta que permiten observar el vuelco absoluto hacia la abstracción. En estas piezas, donde se despliegan variaciones, secuencias y progresiones de formas, se advierten con claridad los intereses que llevarían al artista a investigar conceptos como el movimiento o la serialidad, y su incidencia en los mecanismos de la percepción visual. Este corpus de obras, por tanto, puede pensarse como el inicio de los profundos cambios planteados por el cinetismo durante los 60. También se exhibe aquí una serie de pinturas que abordan el cambio de escala y sus efectos sobre la percepción.
Entre fines de 1959 y principios de 1960, Le Parc integró en sus trabajos la luz y los objetos. Por entonces, comenzó a consolidarse la idea de "La inestabilidad", que regirá su obra en adelante. Además, la muestra reúne un conjunto de cajas de luz históricas junto con material audiovisual, en el que el artista explica tanto su funcionamiento como las inquietudes que lo guiaron a plantear el movimiento real en las obras.
La exposición es una oportunidad para volver a exhibir al público *Inestabilidad. Proposición arquitectural* (1964), una pieza clave en el universo de Le Parc, que integró la muestra homónima de 1964 y que forma parte de la colección del Bellas Artes desde 1971.[35]
Es una ocasión propicia, a la vez, para actualizar las reflexiones del artista sobre los *gouaches* y otras posibilidades de expresión que permiten las tecnologías contemporáneas. En este sentido, luego de cincuenta años, la instalación que presenta en sala una proyección animada de estas piezas da un nuevo giro perceptual sobre estas composiciones.

[32] Integraban el grupo, además de Le Parc, Alejandro Marcos (Argentina), Gontran Guanaes Netto (Brasil) y José Gamarra (Uruguay). La serie puede verse, por primera vez en la Argentina, en la exposición *Julio Le Parc. Un visionario*, presentada por el CCK. Esta actividad, al igual que la muestra organizada en el Museo Nacional de Bellas Artes, integra el Homenaje Nacional a Julio Le Parc, realizado entre julio y noviembre de 2019.
[33] Isabel Plante ha investigado de manera pormenorizada a los "argentinos en París", entre ellos a Le Parc y el desarrollo de su trabajo en los años 60 y 70, incluido este momento poco explorado del artista. Cf. Isabel Plante, *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.
[34] En el catálogo de la muestra *Real/Virtual. Arte cinético argentino en los años sesenta* (2012), curada por María José Herrera, presto especial atención a esta presentación tanto en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes como en la publicación que la acompañó.
[35] Tras años fuera de exhibición, la obra fue especialmente reacondicionada para esta muestra. La restauración se inscribe en una iniciativa institucional de conservación de arte contemporáneo, que tiene por objeto la puesta en valor patrimonial del acervo contemporáneo del Museo Nacional de Bellas Artes.

A lo largo de décadas, valiosos aportes escritos han arrojado luz sobre el período cinético, que posicionó a Le Parc como protagonista de uno de los movimientos centrales del siglo XX.
Este catálogo, tanto como la exhibición, busca abrir nuevas perspectivas al concentrase, exclusivamente, en el período inicial de la producción de Le Parc. Además del presente trabajo, que pone en contexto la muestra, un ensayo exhaustivo de Silvia Dolinko, especialista en obra gráfica y técnicas de reproducción múltiple,[36] analiza la función de esta práctica en los años de estudiante de Le Parc, que abre su camino hacia futuras propuestas de renovación. Sin embargo, el enfoque sobre un período acotado no le impide a la autora mostrar de manera contundente cómo el trabajo sobre papel ha acompañado al artista desde el principio, al tiempo que posiciona la gráfica como uno de los hilos conductores de su vasta trayectoria.
Seis décadas de producción han instalado a Julio Le Parc como un referente del arte internacional. Sus continuas búsquedas han superado las instancias materiales de la obra, para dar lugar a una concepción estética que involucra la participación de todos los sentidos. En ese camino, ha descentrado el rol del espectador, impulsándolo a desafiar los límites en los modos de experimentar el arte.

[36] Sobre la autora y su trabajo a propósito del grabado argentino, véase Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación. 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

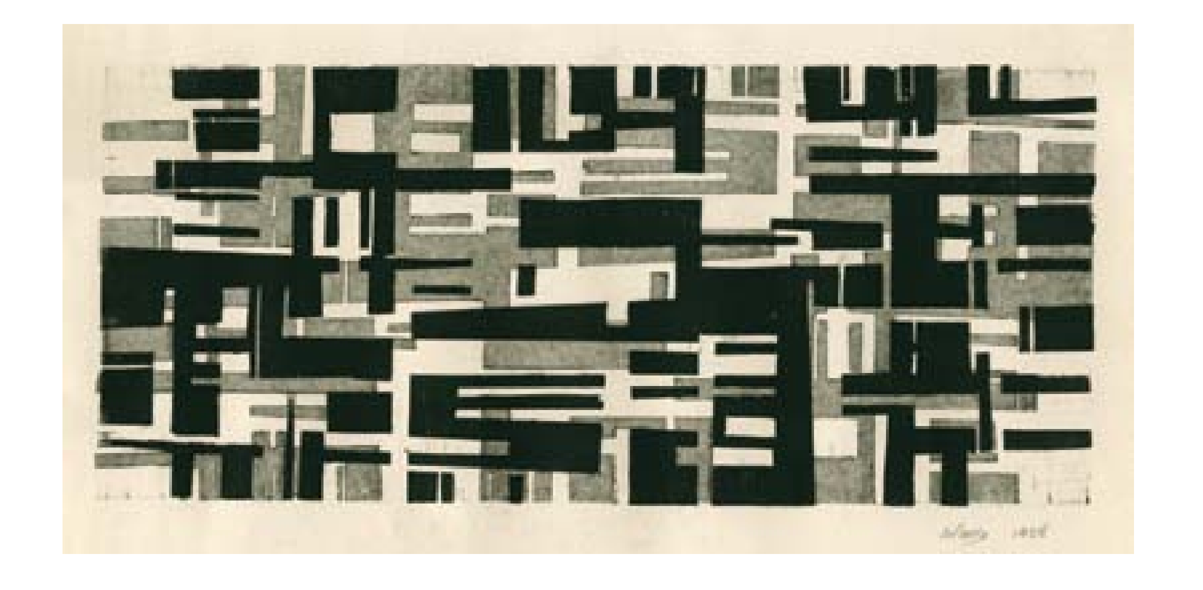
En papel y en movimiento: la experimentación en los inicios de la obra de Julio Le Parc

Silvia Dolinko

Aunque exista una estrecha relación entre materia y realización, lo que cuenta es el resultado. Y lo que permanece inscrito en la historia del arte son las ideas aplicadas a los materiales que permiten visualizarlas. [...] El espíritu de novedad es una nueva manera de concebir, pensar y sentir; las características de sus constantes se definen por sí mismas y adquieren una realidad a medida que se pueden visualizar en sus soportes físicos que, a su vez, están condicionados por ese nuevo espíritu. Por "soportes físicos" queremos decir no solo el material sobre el cual se trabaja, sino también toda la concepción gráfica, visual o teórica que lo compone progresivamente.
Julio Le Parc, 1960[1]

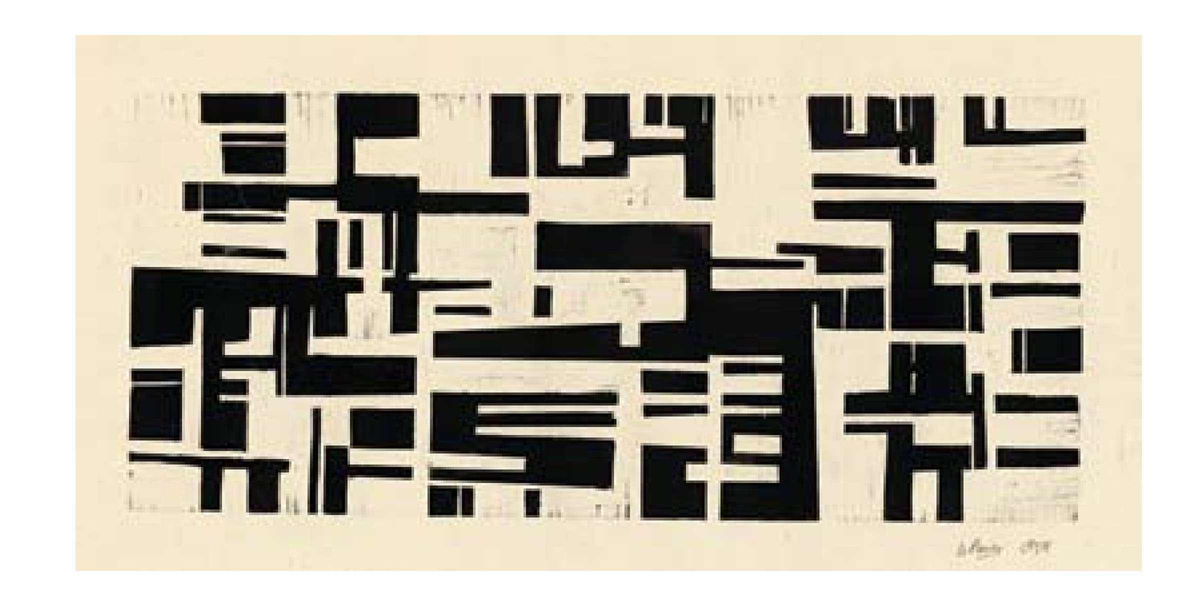
Una xilografía de Julio Le Parc de 1958 presenta una trama de formas superpuestas: sobre el blanco del papel se extiende un plano de formas en gris y, sobre este, otro de formas en negro; en algunos planos blancos se observan marcas de la impronta del desbastado de la madera, imprevisto indicador impreso del trabajo manual del artista.
La sumatoria de los planos potencia el dinamismo de la trama, que parece que podría cobrar movimiento real. Aunque a simple vista ambas tramas aparentan no ser iguales, una mirada más atenta descubre que el artista no ha trabajado con dos tacos de madera para generar la imagen, como es habitual en xilografía, sino que los planos gris y negro surgen de una misma matriz, girada y superpuesta en dos tiempos. En la producción de esta obra gráfica múltiple, puso en juego un movimiento físico de rotación de la matriz en 180 grados para provocar un movimiento implícito, retiniano, en la composición resultante.
En esta obra, ya aparecen esbozadas muchas de las búsquedas que Le Parc desarrolló en los siguientes años respecto del movimiento y la desestabilización de prácticas y materiales. En esta xilografía abstracta —lineamiento poco frecuente en el grabado argentino hasta ese momento—, empleó el blanco y negro de la tradición gráfica, pero también clave en las pinturas de Victor Vasarely que, poco tiempo antes, había visto en el Museo Nacional de Bellas Artes; complejizó aquí la línea de exploraciones que venía sosteniendo desde mediados de los años 50,

[1] Julio Le Parc, "La pintura de caballete" [1960], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.



Julio Le Parc, *X-4*, 1958. Xilografía 11 x 26 cm (papel 33 x 48 cm) Imagen resultante de la doble impresión de la matriz, sobreimpresa en gris y en negro, y rotada.

activó en imagen muchas de las lecturas sobre teoría de la forma compartidas con maestros y condiscípulos en la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), puso en juego problemáticas en torno a las relaciones entre concepto, técnica, materia e imagen que se mantendrían como una preocupación constante a lo largo de su carrera.
Le Parc produjo esta xilografía en el que —leído en forma retrospectiva— resulta un momento bisagra para su carrera y su vida: vivía en Buenos Aires, pero estaba cerca de viajar a París; experimentaba con técnicas gráficas, pero acusaba el impacto de la pintura óptica de Vasarely, continuaba su liderazgo del movimiento de estudiantes de Bellas Artes porteños surgido en 1955, pero ya se perfilaba como un artista con proyección internacional. Siguiendo la pista de sus obras sobre papel y sus recorridos institucionales, este texto aborda los años de formación de Julio Le Parc en Buenos Aires en las décadas del 40 y del 50, indagando sobre cambios, persistencias y movimientos.



Julio Le Parc, *X-3*, 1958. Xilografía, 11 x 26 cm (papel 33 x 48 cm) Misma matriz, impresa solo una vez.

El papel de la formación

En el principio, estuvo el papel. En la grilla de asignaturas de la ENBA Manuel Belgrano, donde Le Parc inició sus estudios a los 15 años, las clases de dibujo eran centrales. En la elección de esa institución oficial resonaba algo de sus experiencias previas en Mendoza: allí, mientras inventaba con su hermano historias gráficas o juegos a partir de croquis de personajes, sus habilidades para el dibujo fueron reconocidas por su maestra de la primaria en Palmira. Fue esta guía docente la que se activó en la memoria materna al momento de orientar al joven Julio hacia el primer paso en la formalización de su formación artística. Cabe mencionar que el sistema oficial de la ENBA porteña estaba organizado por entonces como una escala compuesta por la Escuela Preparatoria Manuel Belgrano, en la calle Cerrito, la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en la calle Las Heras, y la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova, en la Costanera sur.

Una de las recomendaciones recibidas para encarar el examen de ingreso a la Belgrano fue asistir a los talleres de la tradicional Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes (MEBA) para ejercitar la práctica del dibujo. Fue allí donde el joven Le Parc tuvo su primer y determinante contacto con la práctica artística: "Mi mamá me anotó; tenía que llevar un tablero, una hoja de papel Ingres, chinches... y cuando entré a la clase de preparación, pusieron delante del tablero un objeto de yeso. El examen era saber dibujar un ornato con carbonilla, con claroscuros. Entonces yo empecé a hacer mi dibujo, y ahí me di cuenta: ¡eso era lo que quería hacer para toda la vida!".[2] La relación entre formas, luces y sombras que signaría su obra futura tenía así su primera materialización en un registro sobre papel.

[2] Entrevista de la autora a Julio Le Parc, Cachan, Francia, 30 de enero de 2019.





Dibujos realizados por Julio Le Parc en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires.

Croquis F2, 1954
Tinta sobre papel, 34 x 22 cm

Mano en el mentón, 1953
Lápiz sobre papel, 45 x 35 cm

Estos lineamientos proseguirían en la ENBA, donde Le Parc asistió al curso nocturno entre 1943 y 1946; allí, uno de los objetivos de las intensivas clases de dibujo apuntaba a la representación de efectos lumínicos: modelos vivos, yesos con motivos ornamentales o calcos de esculturas clásicas eran registrados en ejercicios que hacían foco en la resolución de los valores del claroscuro o de las líneas moduladas con distintos grosores e intensidades de grafito o de carbonilla. Estos ejercicios, resistidos o denostados en sus épocas de estudiante, son reivindicados por Le Parc en la actualidad como importantes instancias formativas: "Había cursos de dibujo de ornato, y también de dibujo analítico; cada uno llevaba algún elemento, lo ponía bajo la luz y lo dibujaba. Esos aspectos de la academia eran muy interesantes porque se descubrían nuevas maneras de dibujar. Con la línea tenía que dar el volumen, sin hacer claroscuro; había un contraste entre lo claro y lo oscuro en el modelo que se hacía con la línea más fuerte o más suave".[3]

En los numerosos dibujos de Le Parc de ese período, se suceden sintéticos esquemas corporales, apuntes de rostros geometrizados, croquis de animales o desnudos de aires matisseanos resueltos a partir de trazos rápidos. Que haya atesorado tantos de esos dibujos realizados a modo de ejercicios resulta un indicador de su temprana autoconciencia profesional y de su valoración de estas primeras producciones visuales; testimonios de aquellos momentos iniciales de su formación artística, también permiten dar cuenta de la relevancia del dibujo en tanto disciplina fundamental para las orientaciones pedagógicas de entonces.

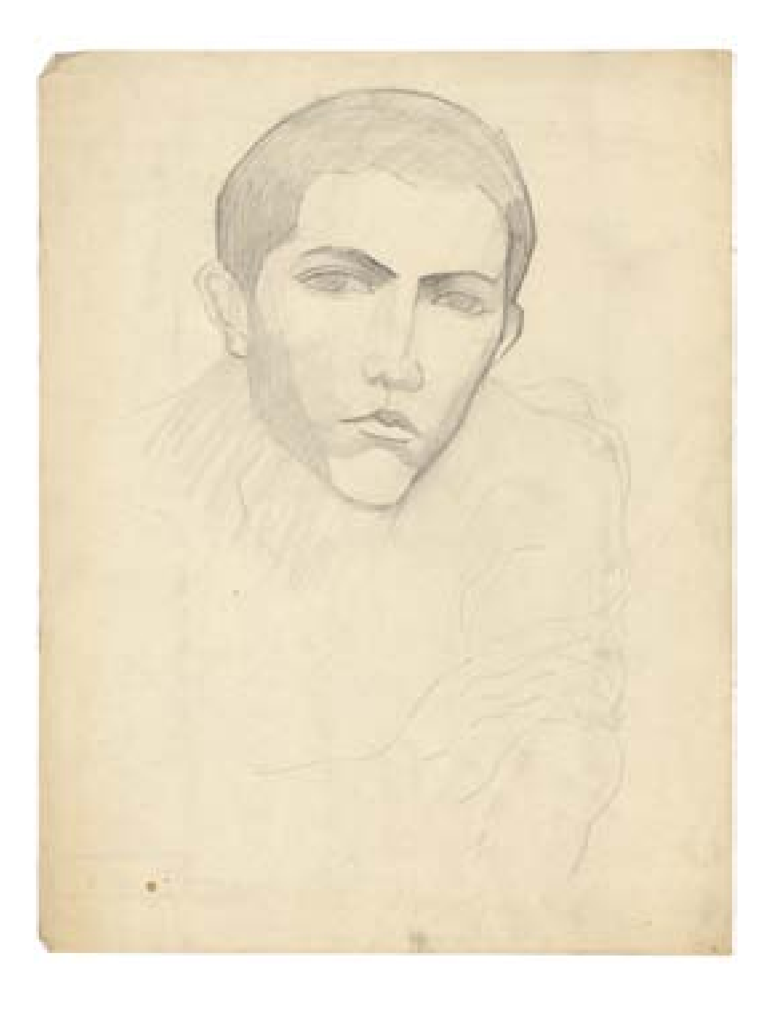
El plantel docente de la Belgrano estaba conformado en los años 40 por representantes de distintas líneas estéticas e ideológicas: mientras Le Parc asistía a las clases de dibujo de Lorenzo Gigli —quien reconoció y estimuló su capacidad en la disciplina— y a las de geometría de Onofrio Pacenza, se escapaba a veces de su curso para escuchar las lecciones vecinas de Antonio Berni. Entre sus docentes, Le Parc recuerda con gran interés a Mario Canale, quien en sus clases de dibujo señalaba los "errores" en el uso de la carbonilla para la representación de las sombras: considerando el exceso de materia como exceso de oscuridad, utilizaba un trozo de tela negra para contrastar la oscuridad del objeto con su registro gráfico, y enseñaba así a sus estudiantes la importancia de los matices dentro de los planos de sombras. Rememorando aquel pasado de "adolescente apasionado por el dibujo", Le Parc sostiene: "Aunque la enseñanza en la escuela era académica, detalles como ese trapito negro del profesor Canale fueron formadores para mí, y siempre me acompañaron".[4] Canale era una figura clave en la genealogía de la academia artística argentina, impulsor del grabado moderno local y del dibujo como materia curricular; Le Parc —futuro líder del movimiento de estudiantes de arte en 1955— desconocía que ese profesor taciturno y riguroso había encabezado, como secretario del Centro de Estudiantes de Bellas Artes, la pionera acción de cuestionamiento hacia el sistema oficial promovida por alumnos de Bellas Artes en la primera década del siglo.[5]

También en 1946, Le Parc asistió a las clases de modelado dictadas por Lucio Fontana en la Escuela Belgrano. Los jóvenes estudiantes registraban la originalidad de sus planteos, que apuntaban a poner en cuestión los límites de las categorías y las prácticas artísticas. Fontana les proponía pensar el arte a partir de las nociones de espacio, tiempo, movimiento, ciencia, tecnología, aspectos que discutía con ellos tanto dentro como fuera del aula. Es en esos momentos cuando Fontana definió los lineamientos programáticos para el *Manifiesto Blanco*, suscripto por un grupo de sus estudiantes. Aunque Le Parc tuvo interés por esa propuesta, no firmó el texto: sostiene que su postura "era que no podíamos firmar un manifiesto sin tener obra suficiente para respaldarlo, o por lo menos un embrión de producción consecuente"; sin embargo, destaca: "[...] el espíritu de apertura de Fontana, su mirada hacia otras cosas, su gusto por la aventura en el arte, los tuve siempre presentes".[6]

Con las lecciones de Canale sobre la luz en el papel y las ideas de Fontana sobre el tiempo y el espacio, en la formación de Le Parc confluían saber académico y exploración vanguardista. Pero sus vías de acceso al conocimiento artístico excedían, por aquellos años 40, los límites de la ENBA; conocía la obra de los artistas figurativos que realizaban los murales en las Galerías Pacífico (Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro) y de los grupos concretos; asistía a las proyecciones de películas francesas en

[3] Ibíd.
[4] Julio Le Parc, "El trapito negro" [1995], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, *op. cit.*
[5] Sobre el lugar de Canale en la genealogía académica argentina, cf. Roberto Amigo y María Isabel Baldasarre (Org.), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.
[6] Julio Le Parc, "Manifiesto Blanco" [1995], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, *op. cit.* Sobre Fontana en los años 40, cf. Andrea Giunta, "Crónica de posguerra: Lucio Fontana en Buenos Aires", en *Obras maestras de la Colección Lucio Fontana de Milán*, Buenos Aires, Fundación Proa, 1999, pp. 72-87.

el cine Lorraine y a la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, donde ampliaba su "museo imaginario": pocos años antes de la célebre publicación de André Malraux, el acceso a los movimientos del arte moderno a través de la reproducción de imágenes abstractas, constructivistas, geométricas, abría sus horizontes de expectativas y alimentaba su curiosidad creativa. Buenos Aires era, también entonces, una ciudad con una oferta cultural plural, donde un cúmulo de propuestas estéticas se cruzaba, a veces en abierta confrontación, otras en cordial convivencia: la información de Le Parc se iba nutriendo de todas esas posibilidades. En este sentido, tal como comenta Cristina Rossi, en marzo de 1948 participó con *Figura*, un óleo figurativo, en una exposición organizada por el Centro de Estudiantes de Bellas Artes, donde expuso junto con "los figurativos" Castagnino, Spilimbergo y Urruchúa, los concretos Manuel Espinosa y Raúl Lozza, y los madí Carmelo Arden Quin y Martín Blaszko.[7] El frente del movimiento moderno en Buenos Aires resultaba entonces bien amplio y dinámico.



Julio Le Parc, *Mirada*, 1947
Lápiz sobre papel, 45 x 35 cm

Luego de terminar la escuela preparatoria, Le Parc continuó sus estudios en la Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, los cuales abandonó en 1947, para reincorporarse al sistema de enseñanza oficial en 1955: a la mañana iba a los talleres de la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova, por la tarde trabajaba y a la noche asistía a la Academia. Para esos momentos, uno de los profesores más valorados de la institución era Héctor Cartier, en cuyas clases teóricas se abordaban las experiencias de la Bauhaus, los planteos de Mondrian, Albers y el constructivismo ruso, las teorías de la Gestalt, la "buena forma" y la estética de la percepción, nociones destacadas del campo de la visión moderna que tendrían gran impacto en Le Parc y su futura construcción de la imagen en términos de organización de relaciones dinámicas entre forma, color y espacio.

Desde esas instancias iniciales de cuestionamientos, rupturas y reencuentros con "la academia", mantuvo una relación ambivalente respecto de los espacios institucionales, al sostener una voluntad participativa y a la vez una mirada alerta. En términos generales, Le Parc ha explicitado la persistencia de una actitud ante "la realidad" que, entre otros aspectos, contempla analizar "la situación del artista y su papel social, sus contradicciones, sus limitaciones [...] intentando combatir lo arbitrario dentro de lo posible, bien sea dentro de su propia gestión, bien sea por fuera, denunciándolo o participando con otros en acciones que tienden a desviar el funcionamiento del aparato cultural".[8] Así, mientras que es bien conocida su participación en las acciones colectivas de los 60, como las intervenciones desde el Atelier Populaire en el Mayo Francés, resulta significativo destacar que sus primeras experiencias en este sentido datan de los años porteños, cuando Le Parc fue líder de la revuelta de estudiantes de Bellas Artes entre 1955 y 1958.

El movimiento de estudiantes de Bellas Artes

Las acciones de los estudiantes de la Universidad de Buenos Aires surgidas pocos días después de la autoproclamada Revolución Libertadora, el golpe militar que derrocó al gobierno de Juan Domingo Perón, resultaron un fuerte impulso para que un numeroso grupo de alumnos de artes plásticas iniciara a su vez un particular movimiento de impugnación del sistema de enseñanza artística y una demanda de clara renovación modernizadora.

[7] Cristina Rossi, "Julio Le Parc y el movimiento estudiantil de 1955", en *Estampa 11*, vol. 2, Mendoza, 2013, p. 43.
[8] Julio Le Parc, *Modulaciones* [cat. exp.], París, Galería Denise René, abril de 1976.

Notas en la prensa porteña sobre el movimiento de estudiantes: "Situación de las Escuelas de Bellas Artes", *La Nación*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1956, y "¿Qué pasa en las Escuelas de Bellas Artes?, *La Nación*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1956.

El 3 de octubre de 1955, estudiantes de los tres establecimientos porteños de la ENBA tomaron las escuelas y resolvieron poner en disponibilidad a directivos y plantel docente, en lo que fue el comienzo de un período de movilizaciones, debates y cuestionamientos con base en la sede de la Academia. Mientras que las demandas de los universitarios se resolvieron con relativa rapidez en el transcurso de algunas semanas, "la situación en las escuelas de Bellas Artes", tal como tituló asiduamente la prensa local, se extendió durante algunos años.[9]

Dentro de este movimiento —en el que participaban Raúl de la Torre, Diana Dowek, Rosa Faccaro, Sergio Moyano, Margarita Paksa, Horacio Safons, Francisco Sobrino y Juan Carlos Stekelman, entre otros nombres destacados de la organización estudiantil—, Le Parc tuvo un destacado liderazgo como presidente del Centro de Estudiantes de Artes Plásticas (CEAP), que englobaba a las tres ENBA. En ese contexto, suscribió algunos textos que, leídos en las multitudinarias asambleas, publicados en el *Boletín* del CEAP o enviados a las autoridades, expresaban los reclamos y reivindicaciones de los alumnos de artes: "la escuela somos nosotros y el triunfo de cada uno de nosotros sobre los obstáculos y la ignorancia, es el triunfo de nuestra generación", declaraba un año después de iniciado el movimiento.[10] Fueron esos los escritos iniciales de su prolongada producción textual.

No era esa la primera vez que estudiantes de Bellas Artes porteños sostenían cuestionamientos y acciones de protesta. Desde las primeras reacciones en 1908 en oposición a los lineamientos de Pío Collivadino, en las que Canale tuvo un lugar preponderante, pasando por los reclamos de la combativa Federación de Estudiantes de Artes Plásticas en 1933, y las huelgas estudiantiles en 1934 y 1940, hasta los reclamos efectuados en 1946-1947 por condiciones edilicias adecuadas y por la renovación de planes de estudio, se desplegaba para entonces un largo historial de manifestaciones en contra del sistema oficial de enseñanza. En 1955, los objetivos del movimiento eran el cambio de los planes de estudio, la renovación del plantel docente y la conformación de una Facultad de Artes con representación estudiantil en el cogobierno.

[9] Cf. Silvia Dolinko, "Artes bellas pero no calmas. Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958", en *Entrepasados. Revista de historia*, Buenos Aires, a. XX, n.º 38-39, 2012, pp. 145-161.
[10] J.[ulio] Le Parc, "El actual curso lectivo", *C.E.A.P., Boletín del centro de estudiantes de artes plásticas*, a. 1, n.º 4, octubre de 1956, p. 2.

En ese contexto de asambleas, petitorios y manifestaciones, anunciaron que "unidos en un solo movimiento estudiantil, que solo contempla los problemas específicos del estudiantado y su repercusión en la vida de la Nación, sin posiciones políticas o religiosas, han tomado la dirección de las respectivas escuelas".[11] A partir de una terna de candidatos que propusieron a las autoridades del Ministerio de Educación, el 26 de octubre de 1955 fue designado interventor de la Dirección de Enseñanza Artística el reconocido historiador del arte Julio E. Payró, quien semanas después designó a Rafael Onetto y Raúl Russo al frente de la Escuela Belgrano, a Antonio Fernández Muro e Ideal Sánchez en la Pueyrredón, y a Horacio Butler y Miguel Ocampo en la Cárcova. Con anterioridad, habían sido nombrados como interventores por resolución ministerial Onofrio Pacenza, Donato Proietto y Rodrigo Bonome, quienes presentaron su renuncia el día 23 de octubre "ante la inexplicable duda del estudiantado respecto de la validez de nuestras designaciones y en el deseo de no interferir en alguna fórmula de conciliación que permita la vuelta al régimen legal de esas escuelas".[12] Las diferencias entre esos dos planteles de interventores daban cuenta de un cambio entre profesores "antiguos" y "modernos".
Durante la toma de las ENBA, los impulsores del movimiento estudiantil llevaron adelante un plan de clases extracurricular, junto con exposiciones de artistas invitados y mesas redondas. Así, el pintor y docente Julián Althabe dictó una charla sobre "Problemas referentes al plan de reformas que atañe al instituto"; se organizó una asamblea general de egresados de la Pueyrredón "a fin de considerar su aporte a la solución de los problemas planteados por el movimiento estudiantil", y se realizó la mesa redonda "Estructura para la enseñanza de bellas artes en el régimen universitario".
Aunque durante 1956 no hubo clases formales, a lo largo de ese año se debatió la renovación de los planes de estudio, demanda con consenso generalizado tanto entre autoridades y estudiantes; asimismo, se discutió la más conflictiva petición de una Facultad de Artes, cambio institucional que avalaría la conformación del claustro estudiantil y el gobierno tripartito. La "consigna universitaria" se expresó en "manifestaciones callejeras bajo la forma de letreros murales en los que se reclamaba categoría universitaria para esa índole de estudios. [...] 'Facultad para los estudios de Bellas Artes', rezan unas tiras pegadas en las calles de la ciudad, que resumen el lema de este grupo".[13]
Las sostenidas demandas y cuestionamientos del movimiento de estudiantes llevaron a que Payró renunciara a su cargo de interventor el 24 de enero de 1956. Lo sucedió Hilarión Hernández Larguía, quien convocó a un Consejo para elaborar programas y planes de estudio, proponer el cuerpo docente y proyectar un nuevo reglamento de las ENBA. Entre los miembros invitados a conformar ese Consejo estaban Le Parc y Jorge Romero Brest, quien recordaba haberlo conocido "algún tiempo después de que estallara la Revolución Libertadora, cuando formamos parte de un comité encargado de modificar los planes de estudio para las escuelas de bellas artes. [...] Ideas y emociones adheridas a las ideas fueron vínculos entre nosotros, no las obras que como alumno egresado de aquellas escuelas había hecho. El momento era de lucha política más que artística".[14]
En octubre de 1956, a un año de la toma de las ENBA, Le Parc evaluaba que aún no se habían alcanzado todas las "conquistas formales", pero que a partir de ese momento se iniciaba una "etapa de revolución de fondo [...con] un plan vivo que encara la enseñanza desde un punto de vista esencialmente práctico y actual, el nombramiento de un cuerpo capaz de profesores renovando con ello casi totalmente el anquilosado y anacrónico cuerpo de profesores anterior, la negación total del vetusto sistema de enseñanza, la supresión completa del absurdo e inútil plan viejo".[15] Entre quienes representaban las corrientes renovadoras se encontraba Fernando López Anaya, destacado grabador y docente de esa disciplina, designado como interventor de la Escuela de la Cárcova en septiembre de 1956, luego de la renuncia de Butler. Fue López Anaya quien habilitó a Le Parc un espacio de exploración artística, al brindarle la oportunidad de trabajar libremente en el taller de grabado de la Escuela. Allí realizó un numeroso conjunto de monocopias, práctica que resultó para el artista una fundamental instancia de experimentación y de apertura a nuevos horizontes de posibilidades.

[11] "En las escuelas de bellas artes", *La Nación*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1955, p. 1, c. 2.
[12] "En las escuelas de Bellas Artes", *La Nación*, Buenos Aires, 24 de octubre de 1955, p. 1.
[13] "Artes bellas; pero no calmas", *Qué sucedió en siete días*, Buenos Aires, a. II, n.º 71, 22 de febrero de 1956, p. 15.
[14] Jorge Romero Brest, "Encuentros con Le Parc", en *Le Parc, IX Bienal de San Pablo* [cat. exp.], 1967, pp. 9-10.
[15] Julio Le Parc, "El actual curso lectivo", *op. cit.*



Julio Le Parc, sin título
Monocopia, 43 x 31 cm

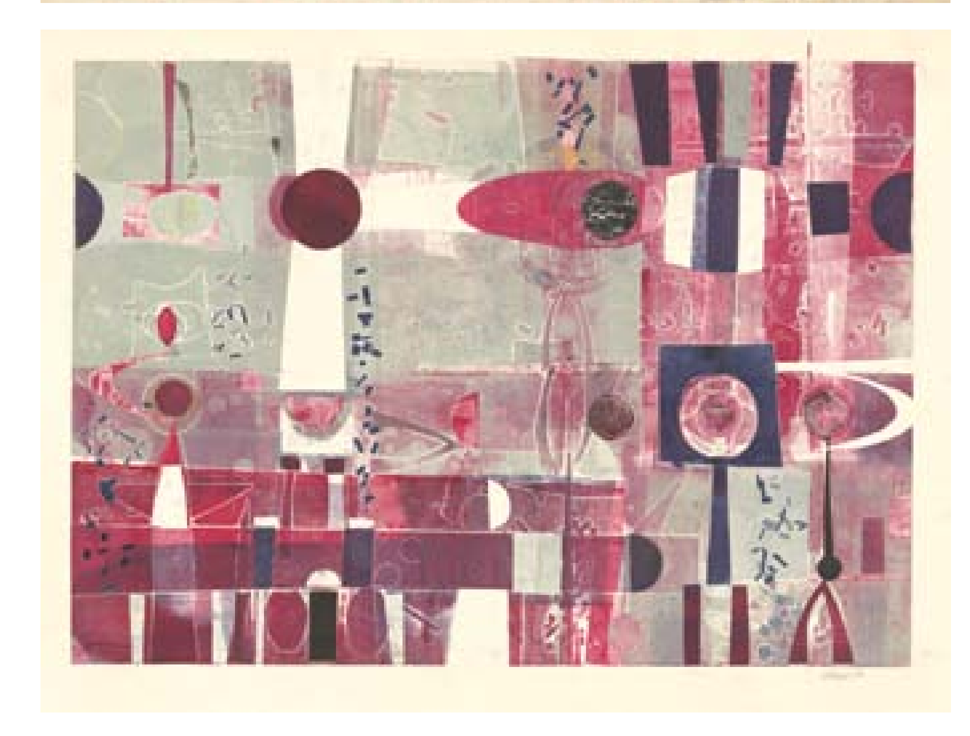
Monocopias

López Anaya publicó, a fines de 1955, un cuadernillo sobre las técnicas del grabado en donde incluyó unos párrafos sobre la monocopia, descripta como un "proceso novísimo de estampación [...] una composición realizada con tinta calcográfica sobre la superficie de una plancha que se transporta una sola vez al papel por medio de una presión suficiente".[16] Imagen impresa en una estampa única, esta producción se reconoce como una variable de la gráfica, aunque sin la multiejemplaridad del grabado. Para mediados de los años 50, no se trataba de una práctica muy usual, si bien había algunas excepciones: se destacaban los trabajos de Spilimbergo, Urruchúa o Ideal Sánchez; en el Salón Nacional se incluían algunas obras con esta técnica, a la vez que en la galería Plástica de Oscar Pécora se realizaban muestras anuales de monocopias de artistas argentinos.
Durante el verano de 1957, Le Parc y sus compañeros de lucha estudiantil Francisco Sobrino y Sergio Moyano fueron autorizados por López Anaya a trabajar en el taller de grabado de la Cárcova, donde se dedicaron a indagar sobre las posibilidades de la monocopia. Con el uso de las instalaciones de la Escuela, pero fuera del marco de una clase formal —estando dentro y a la vez fuera de la institución—, pudieron contar con acceso irrestricto a espacios y recursos: mesas, prensas, tintas, rodillos, solventes, papeles. Esta situación no solo le posibilitó a Le Parc producir un importante corpus experimental en términos formales, técnicos y materiales, sino también incursionar en un sistema de trabajo y de reflexión colectiva en el que cada una de las monocopias era "un paso que me llevaba hacia algún lugar, aunque no supiera dónde".[17] En efecto, la instancia de la realización continuaba con la discusión conjunta respecto de los resultados obtenidos obra tras obra.
Figurativas o abstractas, lineales o planimétricas, monocromáticas o de impactante cromatismo, las monocopias de Le Parc son un conjunto poco conocido dentro de su producción. Sus primeras obras con este recurso se basaron en la modalidad más simple y convencional para entonces: el dibujo directo sobre el papel apoyado en una superficie entintada, registrando y transfiriendo el trazo del lápiz, la presión del dedo o de la uña, la impronta en la materia, las marcas sobre la superficie. Dibujo de un lado, impreso único del otro, se trata de una obra gráfica que conlleva una materialidad dual aunada por la hoja de papel. En esa imagen bifaz subyace algo de la sorpresa, del resultado imprevisto e inmediato.
Precisamente, la inmediatez de la realización de la monocopia permitía desplegar el afán investigativo de Le Parc y sus compañeros: frente a los procedimientos más lentos o mediatizados de otras modalidades gráficas como el aguafuerte o la litografía, su agilidad les proporcionaba una vía para indagar sobre diversas soluciones técnicas o estrategias de producción de la imagen. Dentro de este proceso, en muchas de estas obras se evidencia una resolución formal a la manera de Picasso, de Miró, de Klee, de los constructivistas: Le Parc ensayaba variaciones que reinscribían a los referentes modernos en alusiones de tinta y papel.
No solo los exponentes del movimiento moderno iban mutando en estas obras, sino también las posibilidades que exploraban en forma colectiva, en donde el hallazgo o innovación de uno resultaba iluminador para los demás. Así, desarrollaron algunas monocopias abstractas con planos, líneas y texturas de colores a partir de recursos experimentales respecto del historial de esta técnica. Esas imágenes están resueltas con papeles recortados en distintos tamaños

[16] Fernando López Anaya, *Historia y técnica del grabado*, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1955, p. 35. Sobre esta publicación relacionada con el Salón Nacional del Grabado y el grabado en el período, cf. Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación 1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, cap. 2.
[17] Julio Le Parc, "Monocopias" [1995], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, *op. cit.*







Monocopias en las que Julio Le Parc abreva en referencias a Pablo Picasso, Joan Miró y Paul Klee.

Sin título, 1957
Monocopia, 22,5 x 35 cm

Sin título, 1957
Monocopia, 41 x 60 cm

Salut PK 3, 1957
Monocopia, 38 x 54 cm
(papel 58 x 73 cm)

e impresos con transparencias, sobreimpresos, con desfasajes, esparciendo talco en polvo o goteado de solvente sobre la tinta para generar novedosos efectos y texturas. También el uso del magenta, naranja, amarillo, verde de las tintas de impresión calcográficas resultaba poco usual en el grabado argentino del momento, pautado por una ortodoxia monocromática que, para esos tiempos, comenzaba a ser puesta en cuestión.
Inclusive algunos años después la grabadora Alicia Orlandi señalaba que “la monocopia, aplicada a obras con carácter de expresión gráfica, es una técnica moderna, todavía poco difundida”; entre los artistas surgidos después de 1950 “que poseen clara conciencia de los problemas que representa asumir la creación de formas, colores y, en definitiva, estructuras plásticas”, destacaba a Le Parc, “siempre el más prolífico, incansable en sus búsquedas, inventor de grandes posibilidades de formas”.[18] Por su parte, López Anaya lo incluyó dentro del grupo de “nuevas generaciones de grabadores que se incorporan al taller [de la Cárcova], un equipo de cultores inteligentes, encargados de renovar premisas y conducirlo a un veraz renacimiento”.[19]
La indagación de Le Parc con la obra gráfica continuó, por otras vías y con otros objetivos, mediante sus experiencias de los años 60, como los afiches serigrafiados en el Atelier Populaire en mayo de 1968. A la distancia, destacó que, de la etapa en el taller de la Escuela Superior de Bellas Artes, “[…] me quedó la necesidad de encontrar siempre técnicas o métodos de trabajo que no sean pesados ni lentos, de modo que ofrezcan el máximo de posibilidades de realización a las ideas que surgen en mi imaginación, y también comprendí la utilidad de compartir los pequeños descubrimientos y de avanzar en conjunto, estableciendo criterios nuevos en un clima de emulación que resultaba estimulante”.[20] No fue esa, sin embargo, la única experiencia de trabajo colectivo por aquel entonces: en 1958 impulsó otra instancia de producción y reflexión crítica grupal, esta vez desde la imagen y también desde el texto.

[18] Alicia Orlandi, *La monocopia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 12-13.
[19] Fernando López Anaya, *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 35.
[20] Julio Le Parc, “Monocopias” [1995], *Julio Le Parc. Sé artista y cállate! Textos 1959-2017*, *op. cit.*



Julio Le Parc, *Papelismo 1*, 1957
Monocopia, 38 x 54 cm
(papel 57,5 x 72,5 cm)
La composición se basa en la organización formal y cromática de distintos papeles recortados, entintados e impresos.







Reproducción mimeografiada de dibujos-*collage* de Julio Le Parc en las tapas de *Tía Delia. La revista del vello humor*, 1958.

Entre *Tía Delia* y Vasarely

Luego del prolongado período de tomas y discusiones, las clases en las ENBA recobraron su ritmo normal en 1958. Mientras que los debates en torno a la reforma de los planes de estudio seguían su curso sin complicaciones, la sostenida demanda de los estudiantes por la conformación de una Facultad de Artes y un gobierno tripartito con claustro estudiantil con voz y voto no fue lograda: mientras que el voto nunca les fue otorgado, su voz solía ser acallada por la nueva interventora en la Dirección de Enseñanza Artística, Delia Isola.

La oposición generalizada a la interventora fue el motor para la publicación de los cuatro números de *Tía Delia. La revista del vello humor*.[21] Estaba editada por un grupo de estudiantes de "Bellos Artos Bisuales" —tal como se autodenominaban jocosamente— encabezado por Le Parc, con el seudónimo Zenecio o Senile; lo acompañaban bajo seudónimos Horacio Safons —autor de muchos de los textos—, Juan Carlos Stekelman, Julio Muñeza y Francisco Sobrino, entre otros. El título de la publicación y el diseño de la portada remitían a *Tía Vicenta*, la contemporánea revista dirigida por Landrú (Juan Carlos Colombres).[22] En los *collages* de las tapas y en muchas de las páginas interiores dominadas por dibujos caricaturescos de Le Parc, Delia Isola aparece como blanco predilecto de su mirada incisiva y su lápiz afilado. Desde esta época, y a lo largo de toda su carrera, Le Parc desarrolló la práctica de la caricatura como particular línea gráfica dentro de su producción.[23]

Con la ironía como retórica permanente, los textos referían en forma contraria a sus verdaderas intenciones. Así, por ejemplo, ante la sostenida expectativa de los estudiantes respecto de los cambios de programas de estudio y la incorporación de referentes estéticos modernos, en la revista alardeaban que habían adquirido inmunidad ante el arte contemporáneo: "gracias al largo tratamiento de yeso, carbonilla, naturaleza muerta, carbonilla, naturaleza muerta, carbonilla, modelo vivo, carbonilla, yeso, modelo vivo y naturaleza muerta, estarán ajenos a todo contagio".[24] Se trata de los mismos métodos, acatados primero y atacados luego, que con el paso del tiempo Le Parc ha revalorizado en tanto instancias formadoras. Sin embargo, para 1958, la voluntad reformista se imponía en la Comisión de docentes y alumnos encargada de la revisión de los planes de estudio, en la cual participó el artista.[25]

Tía Delia operó como tribuna paródica para el debate sobre la enseñanza artística, desde donde se sostenía un ataque constante a la orientación ortodoxa de la interventora y de muchos de los docentes. El tono burlón de la publicación no solo aparecía en los contenidos de los textos ("Se encuentra enfermo el distinguido profesor Reches. Ello se debe a que en la última clase tuvo que pensar"), sino también en la forma de mencionar todos los nombres propios. Así, Florencio Garavaglia pasaba a denominarse Florencio Cara de Vaglia, Clara Carrié era Clarita Careé, Fernando López Anaya era Lo-Pez Arrayas, Leopoldo Torres Agüero era Leo Mal Agüero, Octavio Fioravanti era Octavo Ford Avanti. La detestada Delia Isola era allí Isolabella. En la revista, también se hacía referencia a Julio Le Parques y a dos de sus colegas-amigos, Sergio Grone Moyano y Paco Espatasobrino, como ejemplo "del rumbo perdido y tenebroso de ciertos 'estudiantes'".[26]

Además de dar cuenta de la situación de la ENBA, en *Tía Delia* se desplegó una lectura aguda sobre el campo artístico porteño. Siempre desde la declamación irónica de formulación invertida, la valoración del arte moderno y, en particular, de la abstracción era uno de los principales focos, a la vez que las burlas de la figuración academicista:

> el verdadero arte nunca es abstracto, el arte ARTE es realístico [...] no se figuren los jóvenes de Aujourd'hui que hacer arte (que tanto cuesta y nos cuesta) es hacer botellas. La pintura abstracta ha sido una fugaz moda que ya está muerta y a la cual nosotros la hemos enterrado. No queremos saber nada, absolutamente nada con nuevas técnicas con experiencias, con inquietudes, con averiguar lo que ocurre en otras partes del mundo. [...] por eso estamos en total desacuerdo con el Dr. Romero Brette, que trae cuadros y esculturas de artistas de países extranjeros y que no trae ni expone los de nuestros amados artistas. [...] Esperamos que el nuevo gobierno entienda que educar plásticamente, es mostrar en nuestro museo las obras realísticas de nuestros asociados, que aunque sean mediocres, regularmente dibujadas, pésimamente pintadas y horriblemente enmarcadas, son argentinas y lo argentino es lo único auténticamente argentino que poseemos.[27]

Parte de este comentario refería a la reciente exposición de Ben Nicholson en el Museo Nacional de Bellas Artes, dirigido por Romero Brest. Con su particular tono irónico, Le Parc repuso en *Tía Delia* los debates suscitados en esa ocasión: en el texto "Mesa poliangular: yo y Nicholson" aparecía, una vez más, el antiguo debate entre figuración y abstracción a través de las voces satirizadas de diversos protagonistas del campo artístico local.[28] Si la geometría sutil y sensitiva de las pinturas de Nicholson resultó de gran interés para Le Parc, fue sin dudas la muestra de Victor Vasarely en el Bellas Artes la que generó el mayor impacto en el artista.

Llevada a cabo entre agosto y septiembre de 1958, en la exposición de Vasarely se presentaron cuarenta y dos obras del período 1948-1958; dos de sus serigrafías pertenecientes al álbum *Venezuela* fueron incluidas en el catálogo. La muestra tuvo gran repercusión, y la prensa de la época destacó que la inauguración "contó con la asistencia de muchos pintores no vistos en otras oportunidades. Ello indica a las claras el interés despertado por las obras de este artista".[29]

[21] Los tres primeros números de *Tía Delia* aparecieron el 10 de abril, 29 de abril y 7 de junio de 1958. Para el cuarto y último número, de mayo de 1959, Le Parc ya estaba viviendo en París y solo participó de la publicación con la imagen de la portada.
[22] *Tía Vicenta. La revista del nuevo humor*, de gran tirada y amplia circulación, tuvo su edición inaugural el 20 de agosto de 1957.

Zenecio (Julio Le Parc), caricaturas de compañeros estudiantes de Bellas Artes, entre ellos, Julio L. Muñeza. En *Tía Delia*, n.º 1, pp. 10-11.

Senile (Julio Le Parc), "Mesa poliangular: yo y Nicholson", en *Tía Delia*, n.º 3.
La caricatura de la derecha, también de Le Parc, alude a la intervención de Jorge Romero Brest.



[23] Cf. *Julio Le Parc*, Londres, Serpentine Galleries-Koening Books, 2014.
[24] Senile, "Las artes al mediodía. Nuevas degeneraciones en la tintura argentina", *Tía Delia. La revista del vello humor*, Buenos Aires, a. 1, n.º 2, 29 de abril de 1958, p. 9. El título aludía a la sección "Las artes al día", de Córdova Iturburu en el diario *Clarín*.
[25] En el Consejo Asesor de las Escuelas de Artes Plásticas, conformado "atento a la nómina elevada por el Centro de Estudiantes de Artes Plásticas", participaron, como profesores, Fernando López Anaya, Aurelio Macchi, Albino Fernández, Héctor Cartier, José Manuel Moraña, Ideal Sánchez, Osvaldo Svanascini, Erio Luis Silva y Alicia Martínez, y en calidad de estudiantes, Leonor Abinet, Juan Carrera, Julio Le Parc, Laura Márquez, Horacio Safons y Juan Carlos Stekelman.
[26] "Las artes al mediodía...", *op. cit.*
[27] Crápula, "La Federación oficinista fantasma visita a "Criticando", *Tía Delia*, a. 1, n.º 3, 7 de junio de 1958.
[28] *Tía Delia*, n.º 3, 7 de junio de 1958. Refería a la mesa redonda realizada el 6 de mayo, con la participación de Córdova Iturburu, Alfredo Hlito, Enrique Nagel, Jorge Romero Brest, Ricardo Braun Menéndez y Juan Batlle Planas.
[29] "Muestra de Vasarely", *El nacional*, Buenos Aires, 13 de agosto de 1958. Archivo documental del Museo Nacional de Bellas Artes.

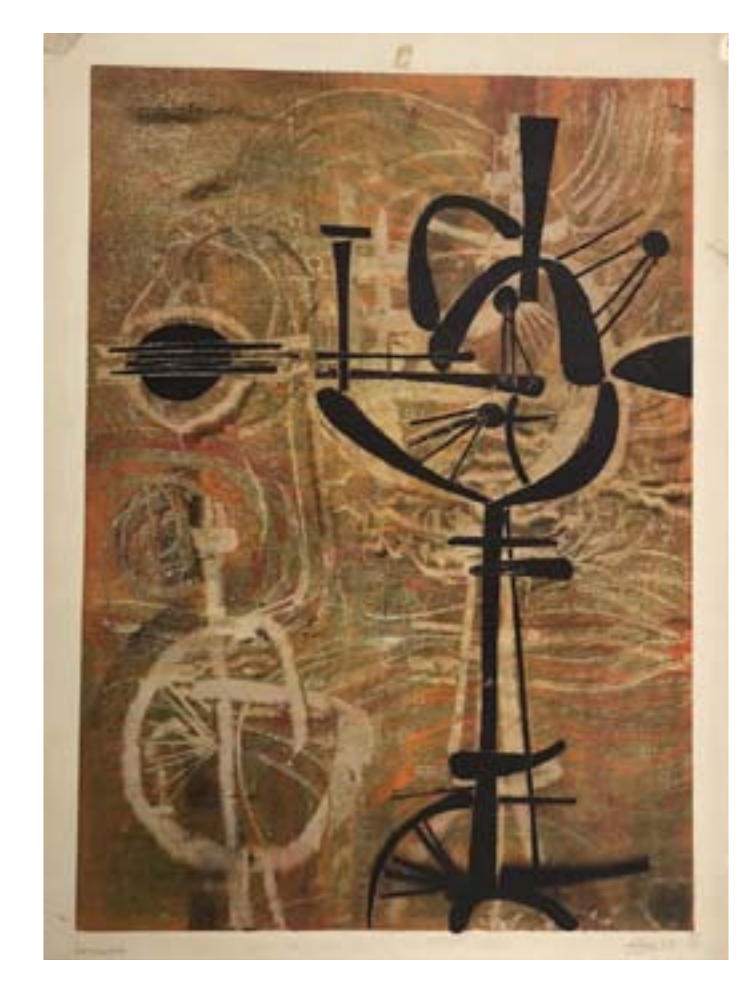


Julio Le Parc, *X-2*, 1958. Xilografía
38 x 38 cm (papel 74 x 55 cm)

De la indagación sobre los fenómenos óptico-geométricos de Vasarely, fueron las pinturas en blanco y negro de estructuras reticulares perturbadas en su regularidad aquellas que más llamaron la atención de Le Parc; eran obras de gran formato y fuerte impacto visual que pudieron ser leídas desde las claves de la teoría de la percepción impartidas en las clases de Cartier. Le Parc y sus compañeros consideraban que la imagen geométrica que dominaba por entonces la escena artística local resultaba una especie de fórmula recurrente, "con variaciones que fueron quedando como una repetición, como una especie de academia... Frente a eso, la exposición de Vasarely fue como una ventana que se abría".[30]
Esta vez, en lugar de acrecentar los registros de su museo imaginario con las reproducciones consultadas en la biblioteca del Museo porteño, el conocimiento de la obra de arte se producía como confrontación inmediata en las salas de la institución. La nueva experiencia de la visión directa de la pintura de Vasarely, sumada a las históricas inquietudes respecto del acceso a la información sobre el arte contemporáneo, y las reuniones de discusión sostenidas entre compañeros del movimiento de estudiantes de Bellas Artes (Sobrino, García Rossi, Moyano, Demarco, García Miranda), operó como fuerte motivación para que Le Parc y sus amigos decidieran viajar para ver "con sus propios ojos" lo que estaba sucediendo en la escena parisina.[31]

[30] Entrevista con la autora, cit. Sobre la relación de los artistas cinéticos, la vanguardia concreta y Vasarely, cf. Cristina Rossi, "Imágenes inestables. Tránsitos Buenos Aires-París-Buenos Aires", en María José Herrera (Cur.), *Real/Virtual. Arte cinético argentino en los años sesenta* [cat. exp.], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 47-67.
[31] Sobre los viajes a París en el período, cf. Isabel Plante, *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2013.





Julio Le Parc

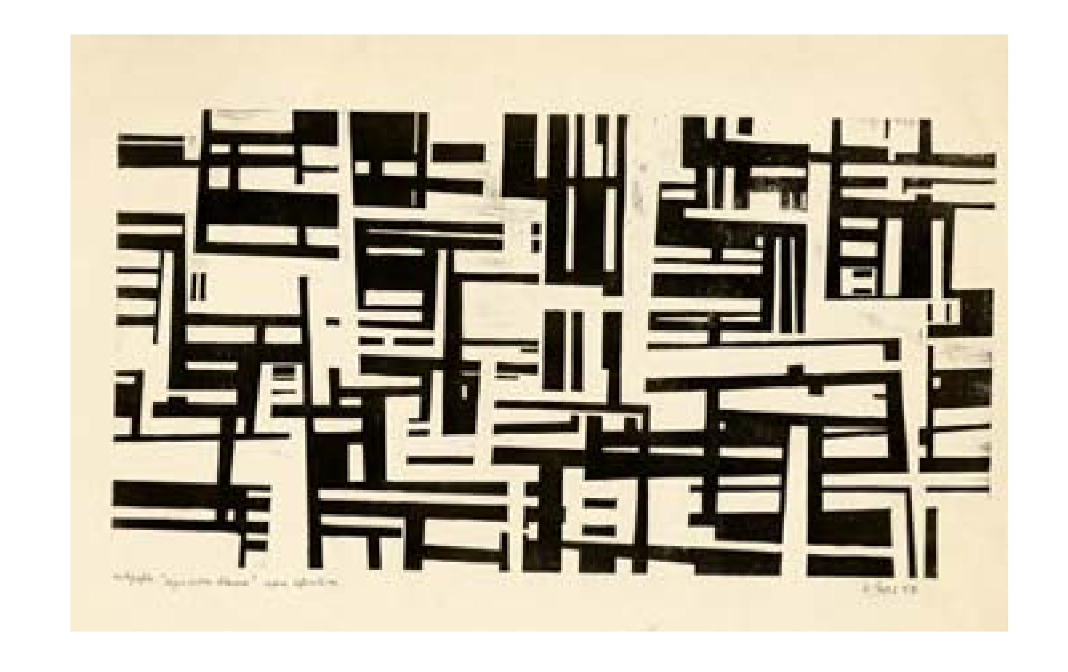
Peregrinación anterior, 1957
Monocopia, 53 x 38 cm
(papel 72 x 54 cm)

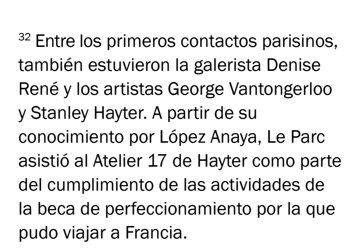
Salut J 1 (*Signos*), 1957
Monocopia 70 x 50 cm
(papel 82,5 x 59 cm)

Negro sobre blanco, 1958
Xilografía

Buenos Aires-París

Arribado a la capital francesa en noviembre de 1958 gracias a una beca del Servicio Cultural francés, una de las primeras acciones de Le Parc, junto con Sobrino, fue contactar a Vasarely.[32] Sin embargo, luego de su inicial fascinación por la propuesta del artista franco-húngaro, fueron tomando distancia de su método de trabajo: "un cuadro de Vasarely hubiera obtenido siete veces más nuestra admiración si hubiera respetado la trama y dejado la superficie cubrirse de cuadrados, uniformemente, sin introducir modificaciones. Discutíamos en esa época con Vasarely





[32] Entre los primeros contactos parisinos, también estuvieron la galerista Denise René y los artistas George Vantongerloo y Stanley Hayter. A partir de su conocimiento por López Anaya, Le Parc asistió al Atelier 17 de Hayter como parte del cumplimiento de las actividades de la beca de perfeccionamiento por la que pudo viajar a Francia.

nuestro método de trabajo a base de sistemas".[33] Este método de Le Parc se basaba en la sistematización de la organización de la superficie en secuencias y progresiones regulares para producir efectos ópticos.

Meses después de su llegada a la ciudad francesa, Le Parc intervino como representante argentino en la primera edición de la Bienal de París, impulsada por André Malraux. No obstante, la inscripción institucional y la proyección internacional de su producción se habían iniciado antes de que partiera de la Argentina, cuando algunas de sus obras gráficas participaron de diversas instancias nacionales y en el exterior. Mientras que su monocopia *Viva México* era admitida en Buenos Aires para el 46° Salón Nacional de Artes Plásticas de 1957, *Peregrinación anterior* formaba parte del envío local a la IV Exposición Bienal Internacional de San Pablo. Un año después, su xilografía *Negro sobre blanco* —asociada a la obra analizada al inicio de este recorrido, aunque sin inversión de la matriz— integraba, con la monocopia *Signos*, el nutrido conjunto nacional en la I Exposición Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de México, en junio de 1958.

A lo largo de 1959, las inquietudes iniciadas en Buenos Aires cobraron en París nuevas formas con base de papel. La serie de *gouaches* de "superficies-secuencias" apuntaba a una activación estructural del movimiento en clave fisiológica, ya esbozada en las xilografías; a la vez, sistematizaba la organización de secuencias de colores, exploración cromática iniciada en las monocopias. "Nuestra preocupación; encontrar sistemas unitarios para regular la superficie, las formas y su relación en el plano dependiendo de un programa predeterminado", sostenía su programa.[34]

Ya desde los términos puestos en juego en los títulos de los *gouaches* —secuencia, rotación, traslación, mutación, metamorfosis—, se evidenciaba su búsqueda en torno a una progresión de formas y colores, generadores de situaciones visuales a partir de su captación ocular. En la "solicitación retiniana" para activar estas obras y en la inestabilidad visual a partir de su movimiento implícito puede encontrarse el germen de sus futuras investigaciones con el movimiento, la luz y el espacio desarrolladas en la década del 60. En efecto, la vocación crítica e investigativa continuaría con el Groupe de Recherche d'Art Visuel (o GRAV: Grupo de Investigación de Arte Visual). Los lazos de la propuesta del GRAV con los años de juventud en la Argentina aparecen con claridad en la evocación del artista:

> El hecho de crear un grupo de experiencias visuales en París era un poco la prolongación de las conversaciones que hacíamos todos los sábados por la noche, en Buenos Aires. El trabajar en monocopia en común, intercambiar experiencias, todo eso también lo puedo encontrar en la voluntad de crear un grupo; ya con Sobrino traíamos en la cabeza la idea de trabajar en común. Fuimos nosotros que le pedimos a Vasarely que nos conectara con jóvenes franceses que tuvieran preocupaciones parecidas a las nuestras. Y a ellos poco a poco los convencimos de hacer un grupo. Creo que todo se va hilvanando, se asocia a lo que viene de siempre. La invención de juegos con mi madre era un trabajo en común, en un diálogo de proponer y ver. Esa relación de poder compartir con otro y a la vez no conformarse solo con lo logrado y tratar de hacer otras cosas.[35]

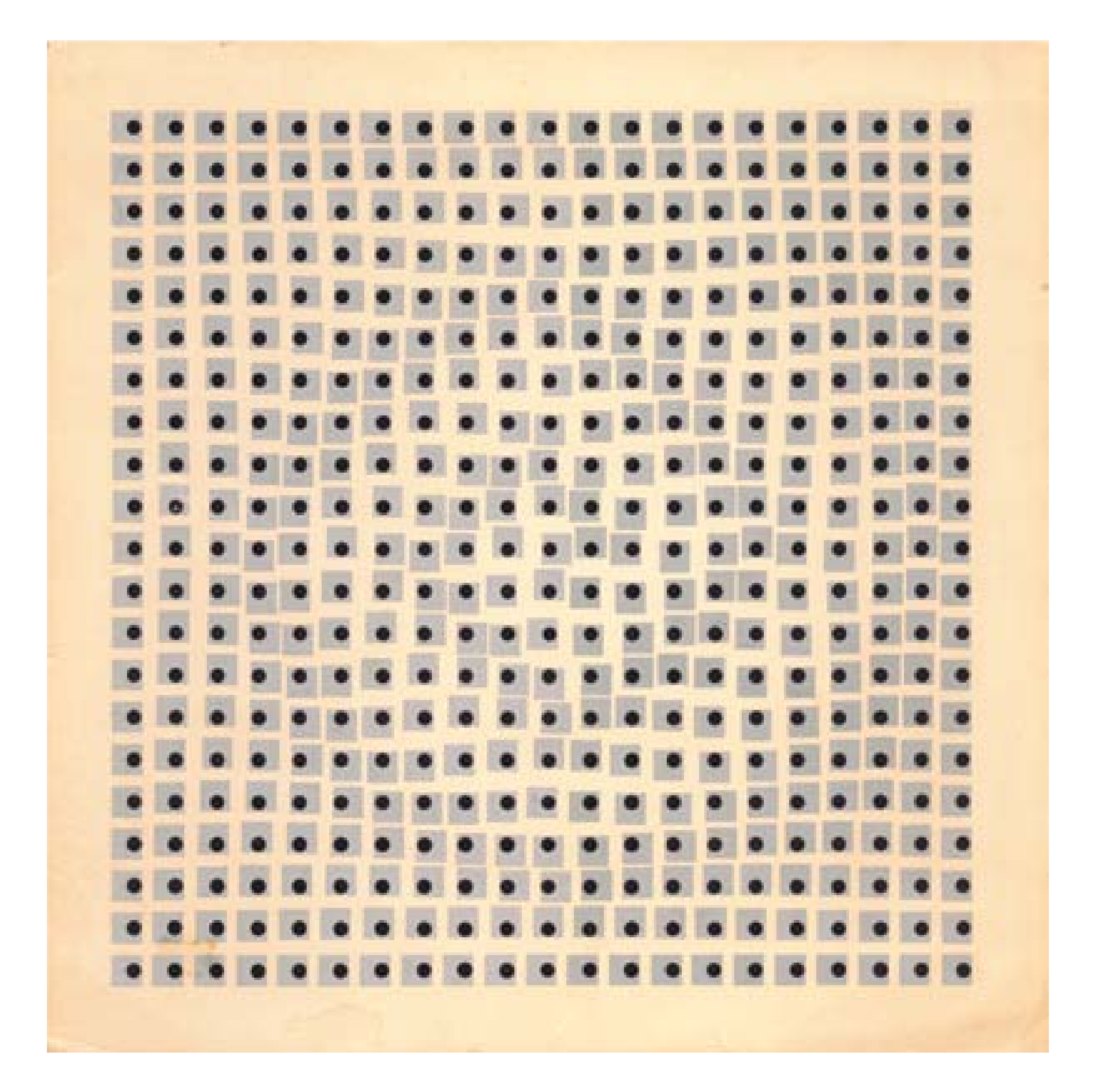
El impacto de la práctica grupal en el marco de la investigación gráfica en el taller de la Cárcova, las discusiones entre amigos-colegas y las lecturas cuestionadoras sobre el sistema artístico desplegadas en las páginas de *Tía Delia* encontraron nuevas instancias en las propuestas del GRAV y en las prácticas que Le Parc realizó en París.

Considerando las acciones colectivas, la crítica institucional y la experimentación, son numerosos los ecos de la etapa porteña en los años 60: desde la acción de los estudiantes de 1955 hasta el Mayo del 68, desde la investigación con las monocopias hasta la expansión de técnicas y materiales, de la reflexión escrita en el activismo de las asambleas al desarrollo de manifiestos y numerosos textos provocativos. Las enseñanzas de los maestros —las lecciones de Cartier sobre percepción visual, las de Fontana sobre expansiones disciplinares, las de Canale sobre el manejo de luces y sombras— tomarían otras dimensiones en su activación parisina.

[33] Julio Le Parc, en *Le Parc. Couleur 1959* [cat. exp.], París, Galería Denise René, 1970. Texto en francés en el original.
[34] Ibíd.
[35] Entrevista con la autora, cit.

En las búsquedas de Le Parc, la noción de movimiento excede su inicial sentido de acción dinámica para convertirse en una palabra clave que permite comprender distintos aspectos de sus derroteros: del impacto de los movimientos modernos a las manifestaciones del movimiento de estudiantes; del movimiento de la madera-matriz al movimiento inasible de la luz; del movimiento del lápiz sobre el papel al movimiento de los motores; del movimiento geográfico al movimiento en la obra. Y junto a la persistencia del movimiento, la permanencia del anclaje experimental frente a la relación entre imagen y materia. "Mientras he podido guardar una actitud de trabajo continuo y de experimentación permanente, me he sentido bien. La posibilidad de hacer algún proyecto con un lapicito en un papel, de la naturaleza que sea, eso de agarrar un papel blanco que poco a poco se va transformando, y que después del papel blanco pase a experimentar con otros materiales, a hacer pruebas, es lo que me gusta hacer".[36] Le Parc afirma que "en todo lo que he producido, siempre queda algo pendiente para retomar y desarrollar"; así, puede rastrearse cómo —en ese gran arco de trabajo sostenido, desde el ingreso a Bellas Artes hasta sus proyectos actuales— la gráfica sobre papel resulta, finalmente, uno de los hilos conductores para concretar su vocación de investigación artística.

[36] Ibíd.



Julio Le Parc, *Traslación circular,* 1959. Gouache sobre cartón 63 x 63 cm

Los años de formación y la tradición de la enseñanza

Uzal Esa vieja construcción burguesa tenía una placa: Academia de Bellas Artes.

Estaba en la calle Las Heras, en Buenos Aires, a cien metros de donde vivíamos. Al pasar por delante, mi madre se acordó de lo que una maestra del pequeño pueblo ferroviario (Palmira), de la lejana provincia de Mendoza, le había aconsejado: su hijo debía seguir cursos de dibujo. En lo alto de la escalera, de cada lado de la puerta de entrada, estaban los moldes de los dos esclavos de Miguel Ángel.

Al subir los escalones con mi madre, me acordaba de esa joven y armoniosa maestra de escuela, de su equilibrio, de su carácter, de su dulzura que inspiraba confianza y daba seguridad. Como le habían informado a mi madre, nos dirigimos a la MEBA (Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes), donde yo podría prepararme para entrar, no en la Academia, sino en la Escuela preparatoria de Bellas Artes (especie de escuela secundaria con especialización artística).

La MEBA era un sótano con dos habitaciones: una de ellas era una especie de oficina, y la otra, un saloncito de dibujo. Una vez pasadas las formalidades, me encontré, tal vez la siguiente noche, de regreso de la pequeña fábrica donde era aprendiz, con una tabla de dibujo sobre las rodillas, que tenía una hoja de papel Ingres y con una carbonilla en la mano, frente a un modelo de yeso iluminado por una lámpara. Era el curso de preparación para el examen de admisión a la Escuela preparatoria. El profesor, un joven estudiante de los últimos años de la Academia, me indicó lo que debía hacer: copiar el modelo con la barra de carbón sobre el papel Ingres. Para mí era una iluminación. ¡Yo, sentado, dibujando! ¡Era eso! No había otra cosa. Era como si una eternidad de creación se presentara frente a mí. Y yo extendía el negro del carbón para hacer las sombras y las variaciones de gris, escuchando los consejos técnicos del profesor. Estaba en un estado de comprensión y de exaltación que me llenaba de una feliz seguridad y me sacaba, lo sentía, definitivamente de la angustia compartida con mi madre de no saber cómo orientar mi porvenir. Una vez terminado mi dibujo, el entusiasmo y la satisfacción de haber hecho algo mío me condujeron a escribir, bien visibles, mi nombre y mi apellido en la parte inferior del dibujo. Era como si lo viera escrito por primera vez: Julio Le Parc. El profesor, al verlo, y antes de fijar el dibujo con resina diluida en alcohol, me aconsejó borrarlo. Me dio explicaciones sencillas que me hicieron sentir un poco avergonzado. Pero comprendí su lección: lo importante era el dibujo, no la firma. Ese profesor se llamaba Uzal. Más tarde pude comprobar que, en el mercado de arte que pervierte la creación contemporánea, una firma puede ser más importante que la obra producida, que la obra de un artista cuya firma tiene reconocimiento es más valorizada que la obra de un artista desconocido, aunque esa obra sea superior. Y en algunas tendencias, el mito de la firma hace las veces de creación artística.

Todos los sábados a la tarde, la MEBA organizaba sesiones de croquis con modelos desnudos. Todavía me acuerdo de la expresión de mi madre, de mi hermana y de mi hermano al ver los dibujos de desnudos que llevaba a la casa con mis pantalones cortos y mis catorce años. Para mí, eran solamente dibujos, líneas de lápiz sobre un papel. Incluso si ver a la mujer desnuda que posaba me remitía a las imágenes de las mujeres desnudas que, muy pequeño, había visto al borde de un arroyo: eran mi joven madre y otras jóvenes mujeres que se divertían, desnudas en el agua, un domingo en el campo, a resguardo de las miradas.

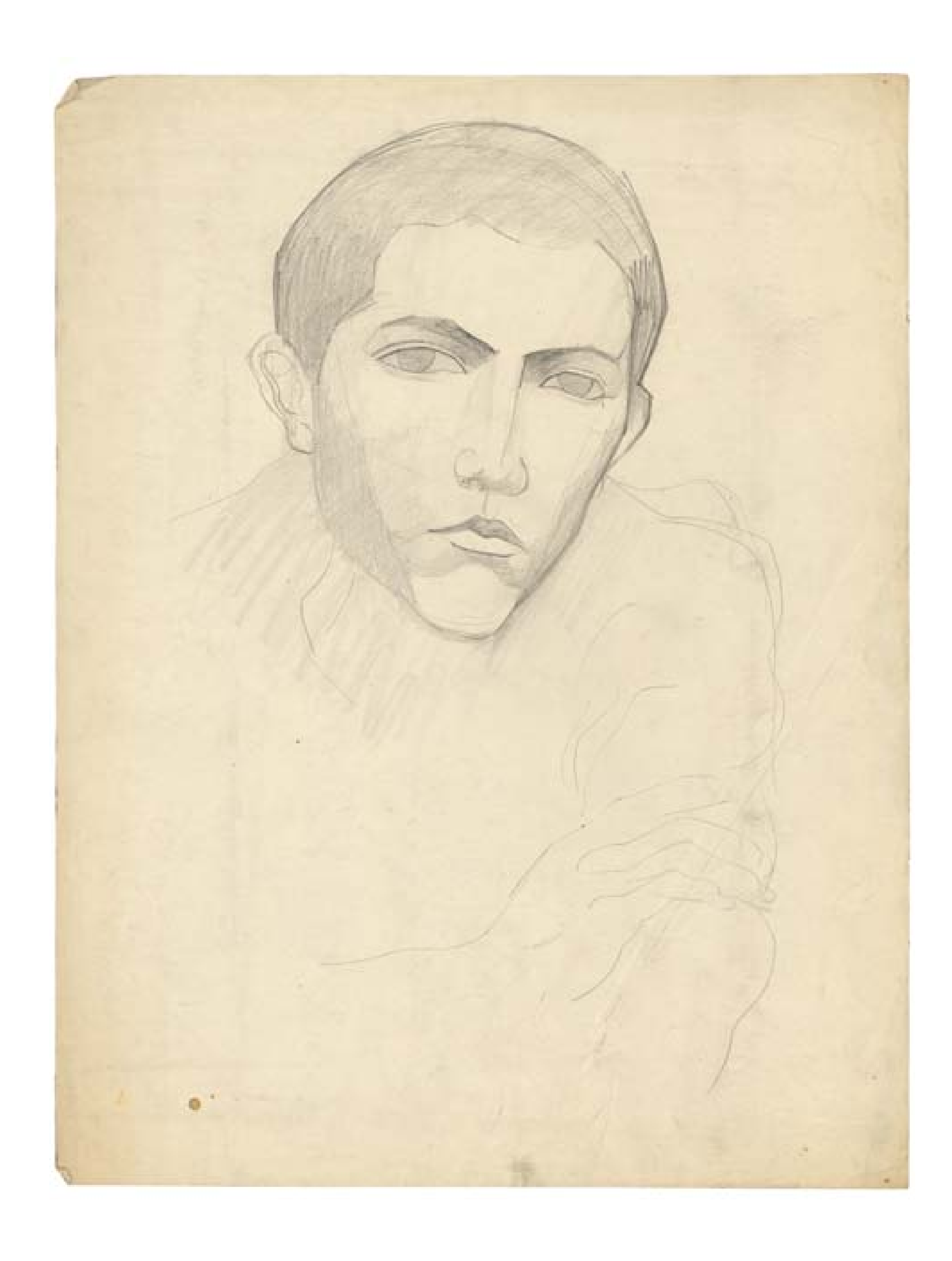
Julio Le Parc, París, 1995.

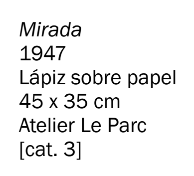


Zoo Bs As
1944
Tinta y lápiz sobre papel
36 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 1]



Cabeza
1947
Lápiz sobre papel
35 x 26 cm
Atelier Le Parc
[cat. 2]

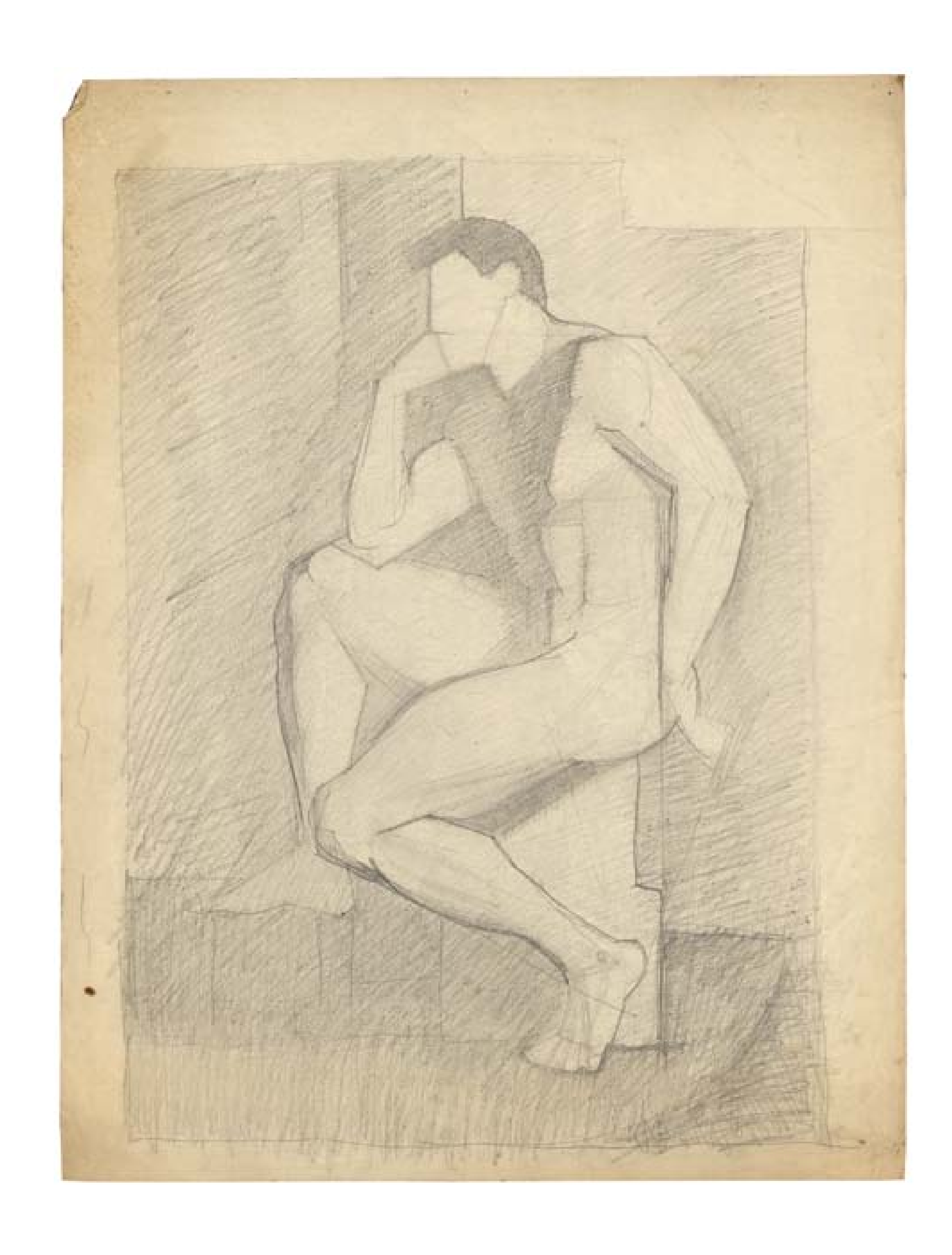


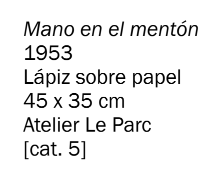


Mirada
1947
Lápiz sobre papel
45 x 35 cm
Atelier Le Parc
[cat. 3]

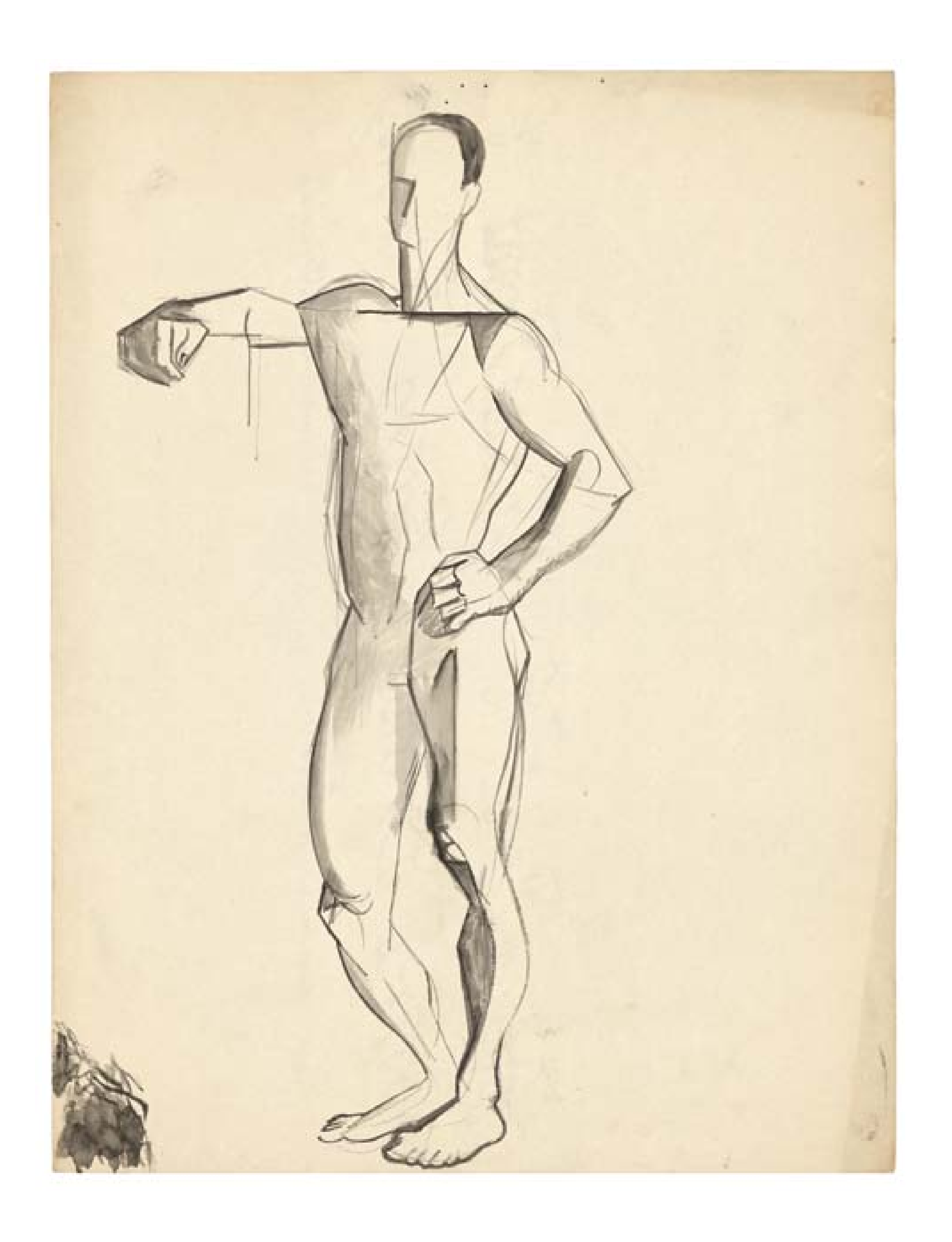


Comedienne
1953
Lápiz sobre papel
42 x 34 cm
Atelier Le Parc
[cat. 4]



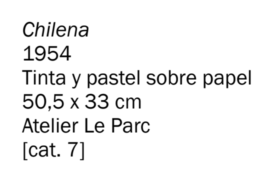


Mano en el mentón
1953
Lápiz sobre papel
45 x 35 cm
Atelier Le Parc
[cat. 5]



Apoyado en brazo derecho
1953
Tinta sobre papel
45 x 35 cm
Atelier Le Parc
[cat. 6]



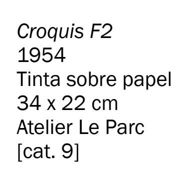


Chilena
1954
Tinta y pastel sobre papel
50,5 x 33 cm
Atelier Le Parc
[cat. 7]



Croquis F3
1954
Tinta sobre papel
34 x 22 cm
Atelier Le Parc
[cat. 8]





Croquis F2
1954
Tinta sobre papel
34 x 22 cm
Atelier Le Parc
[cat. 9]



Croquis F4
1954
Tinta sobre papel
34 x 22 cm
Atelier Le Parc
[cat. 10]



Mesa con paloma
1954
Óleo sobre tela
77 x 105 cm
Colección particular
[cat. 11]



Nely
1955
Óleo sobre tela
70 x 50 cm
Colección particular
[cat. 12]

Paisaje
1955
Óleo sobre cartón
77 x 105 cm
Colección particular
[cat. 13]



Ofelia
1955
Óleo sobre tela
105 x 70 cm
Colección particular
[cat. 14]



LA REVUELTA DE LOS ESTUDIANTES Y LA EXPERIMENTACIÓN DE LAS FORMAS

Monocopias El movimiento estudiantil, iniciado en 1955, empezaba a decantarse. Habíamos constituido, por afinidades y de manera natural, un pequeño grupo informal, un tanto elástico, donde intentábamos reflexionar sobre nuestra condición de artistas jóvenes.

Un peso enorme sobre nuestras impaciencias: el arte moderno, una masa confusa de intuiciones, un deseo de encontrar por dónde empezar seriamente. Era evidente que había que crear arte, reflexionar sobre la producción, confrontar obras y opiniones.

Seguíamos siendo estudiantes de bellas artes, y nuestro movimiento había introducido cambios en las estructuras de tres academias. Después de que ahuyentáramos a los antiguos directores, Fernando López Anaya, excelente grabador, había tomado el puesto de director interino de la Escuela Superior de Bellas Artes. Fue él quien nos dio permiso de utilizar el taller de grabado durante las vacaciones.

Así, un grupito (Moyano, Sobrino y yo, los más asiduos) se apoderaba del taller durante el tiempo libre. De manera inconsciente, sentíamos que teníamos que expurgar nuestra mente de la saturación de arte moderno que habíamos sufrido. Taller de grabado, sí; medios técnicos, sí; técnicas habituales de grabado (punta seca, aguafuerte, buril), no, porque eran demasiado lentas para obtener resultados. Intentamos entonces la monocopia: una pasada de rodillo con tinta negra, una hoja de papel, trazos con el mango del pincel, y al levantar el papel aparecía un curioso diseño. De esta manera hacíamos normalmente las monocopias.

Fue así que comenzamos, y fuimos añadiendo otros métodos poco a poco: exploración de nuevas técnicas, métodos rápidos para plasmar lo que nos pasaba por la mente. ¿Picasso daba vuelta por nuestra cabeza? Pues hacíamos monocopias “a la Picasso”, y lo mismo con Paul Klee, la abstracción, las manchas. ¡Era como una purga!

Todo esto nos incitaba a ir hacia adelante, mientras que la técnica tradicional del grabado o de la pintura al óleo nos frenaba. En fin, había entre nosotros una dinámica de intercambio continuo de aportes técnicos, sin la presencia de ningún profesor. A la sorpresa que nos producía levantar la hoja de papel cuando salía de la prensa de grabado seguían valiosas reflexiones colectivas.

Recuerdo la enorme satisfacción que me invadía en la noche, de regreso a mi habitación en la pensión de Mme. Fumagalli, cuando desenrollaba las dos o tres (a veces más) monocopias que había hecho durante el día. Cada uno era un paso que me llevaba hacia algún lugar, aunque no supiera dónde.

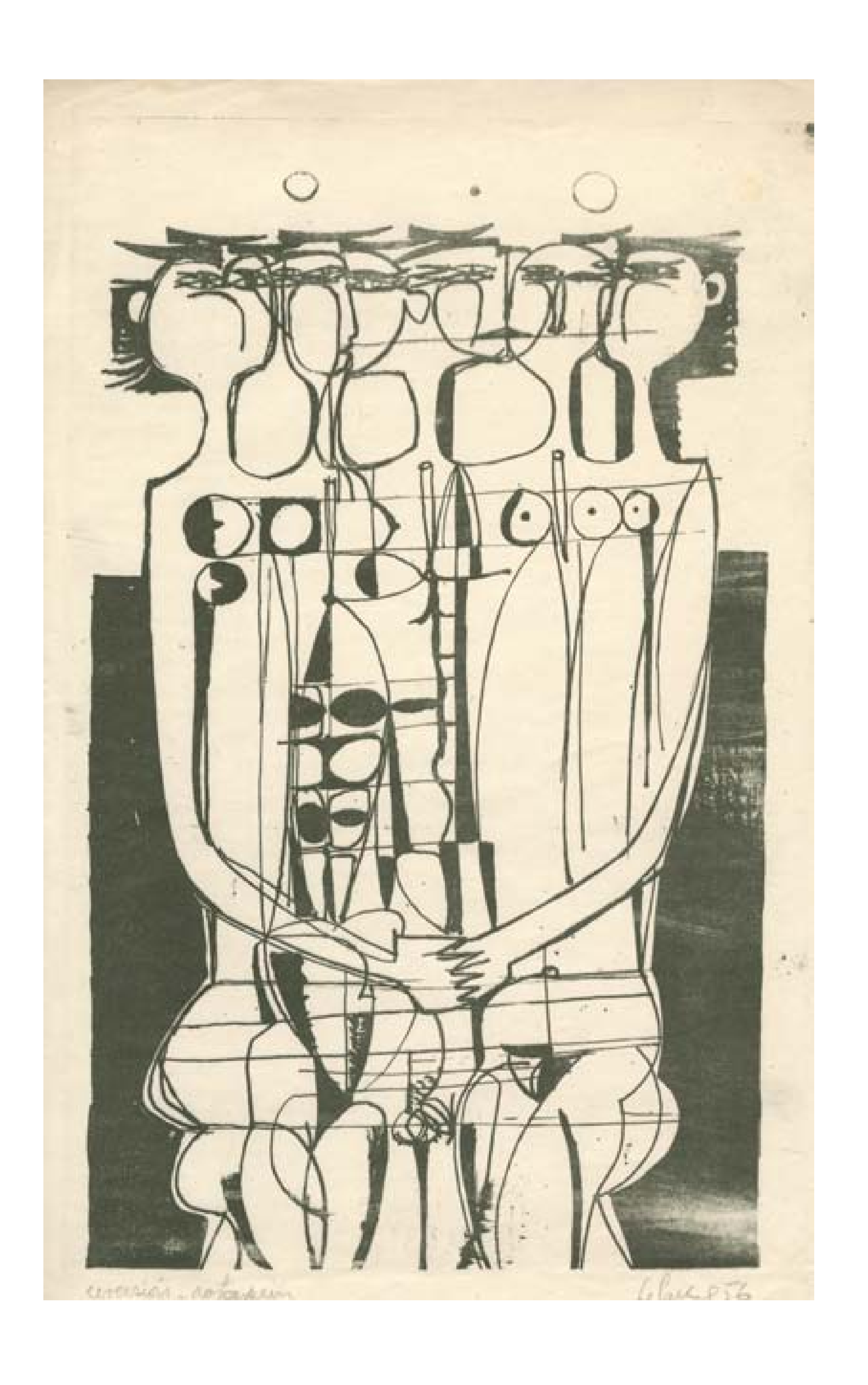
De todos esos meses en el taller de grabado de la Escuela Superior de Bellas Artes, me quedó la necesidad de encontrar siempre técnicas o métodos de trabajo que no sean pesados ni lentos, de modo que ofrezcan el máximo de posibilidades de realización a las ideas que surgen en mi imaginación, y también comprendí la utilidad de compartir los pequeños descubrimientos y de avanzar en conjunto, estableciendo criterios nuevos en un clima de emulación que resultaba estimulante. Ese trabajo en común presagiaba lo que sería el GRAV un poco más tarde, en París.

Julio Le Parc, París, 1995.



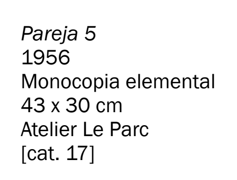


Carreta
1954
Monocopia
34 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 15]

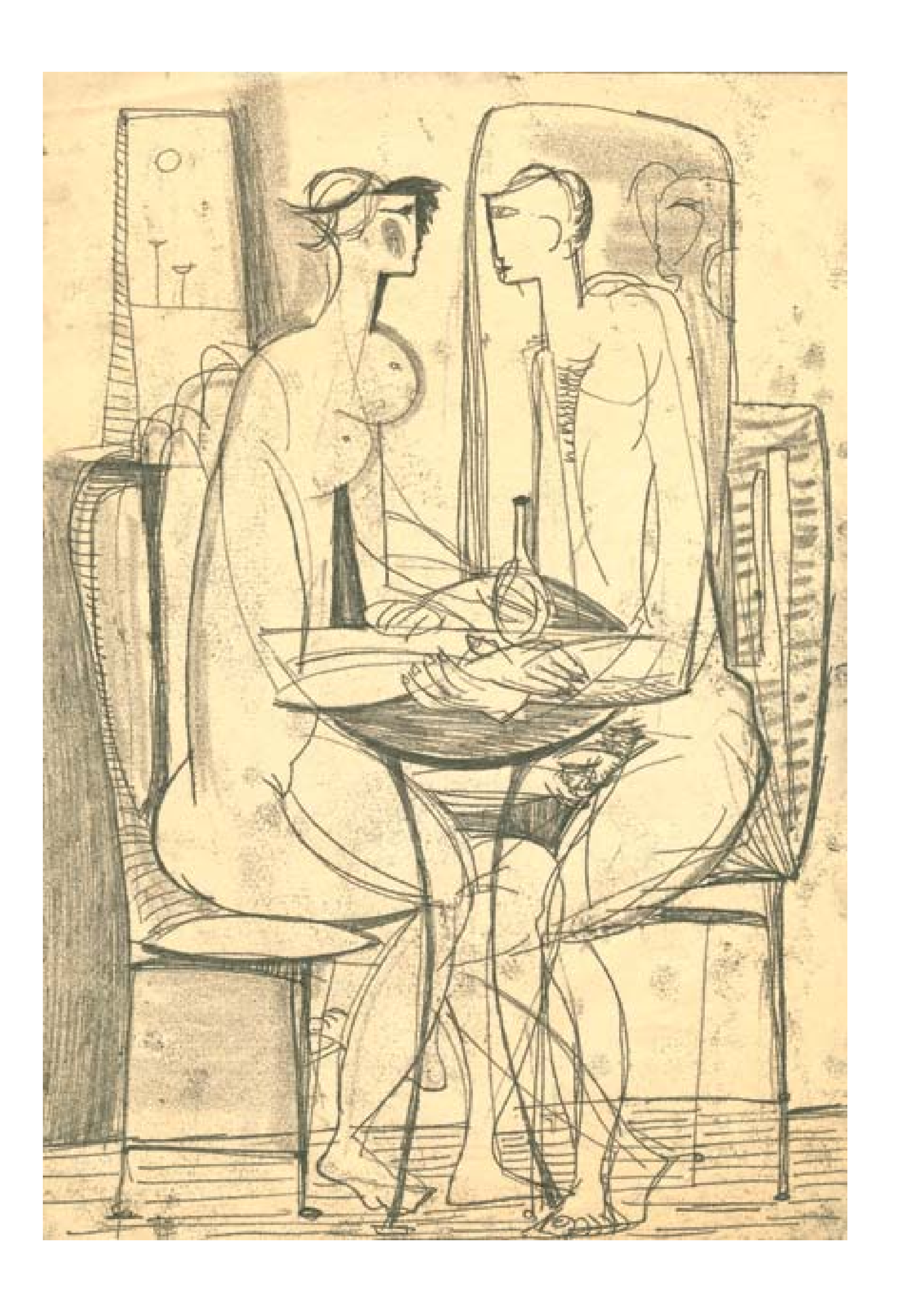


Pareja de cuatro
1956
Rotaprint
35,5 x 22 cm
Atelier Le Parc
[cat. 16]

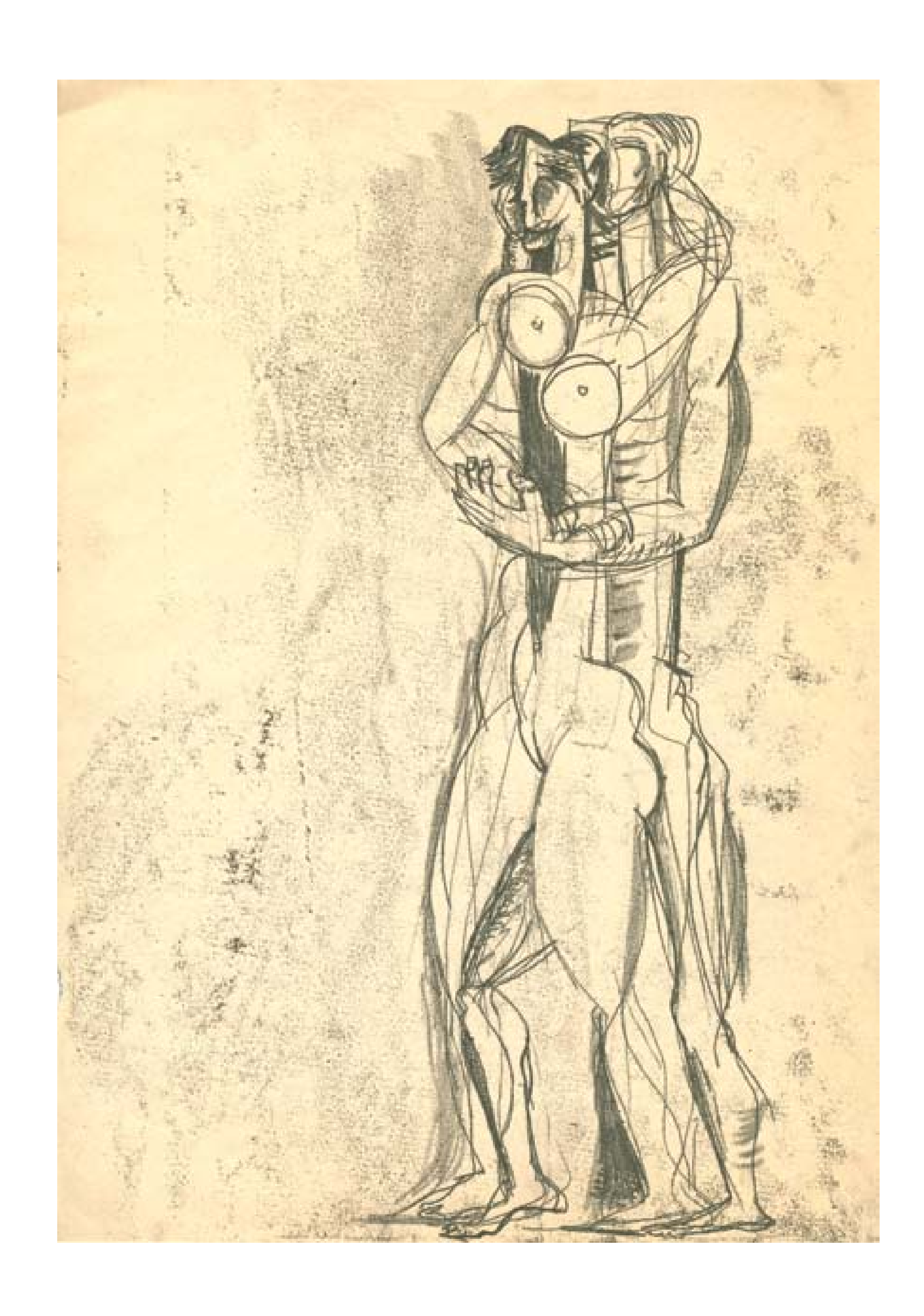


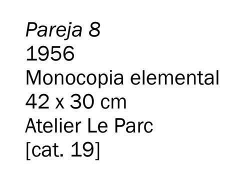


Pareja 5
1956
Monocopia elemental
43 x 30 cm
Atelier Le Parc
[cat. 17]



Couple 5
1956
Monocopia elemental
43 x 30 cm
Atelier Le Parc
[cat. 18]





Pareja 8
1956
Monocopia elemental
42 x 30 cm
Atelier Le Parc
[cat. 19]

Couple 6
1956
Lápiz sobre papel
29 x 28,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 20]





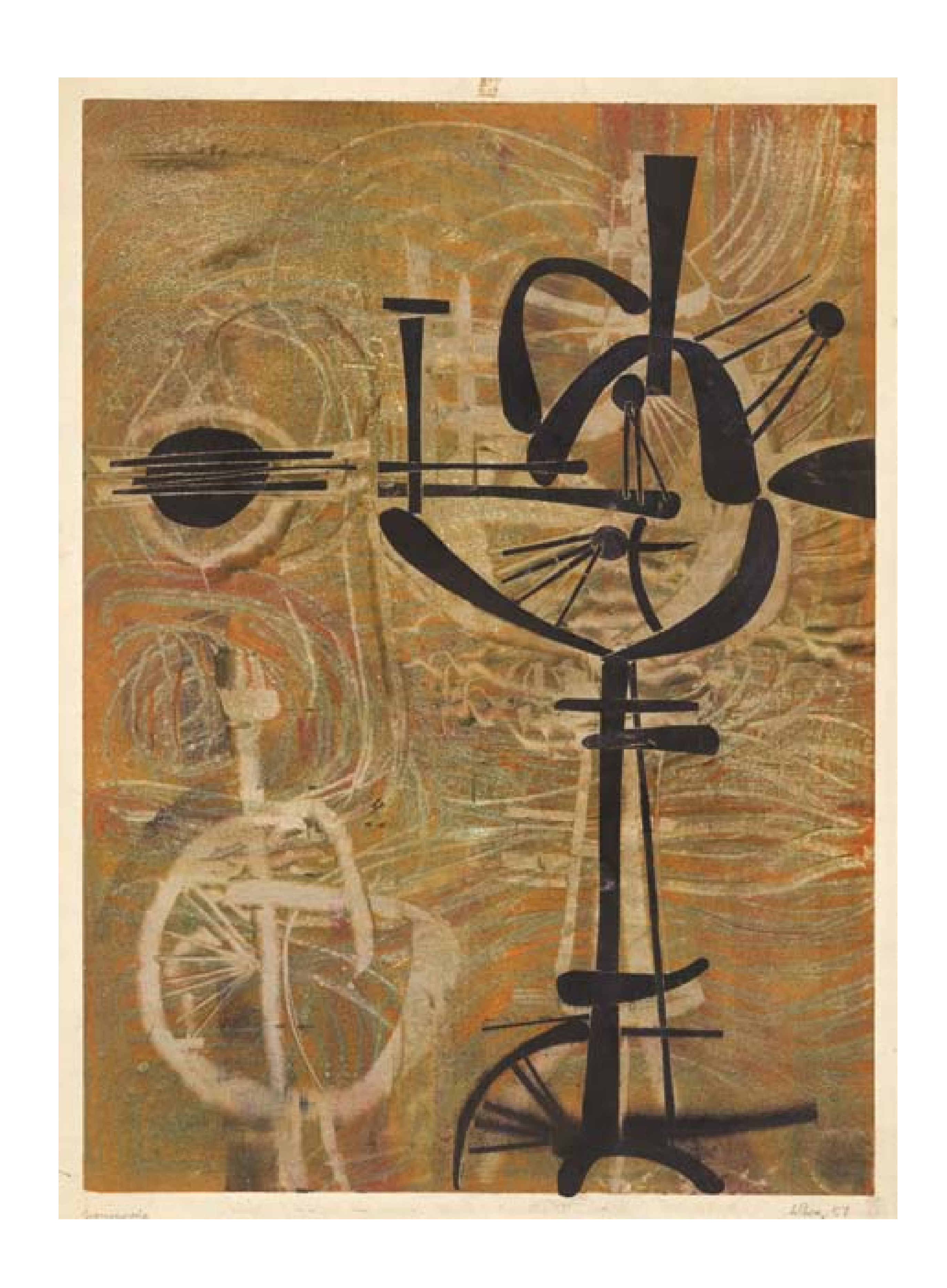
Lo que no
1956
Lápiz sobre papel
30 x 30 cm
Atelier Le Parc
[cat. 21]



Dos 3
1957
Monocopia
51 x 80 cm
Atelier Le Parc
[cat. 22]



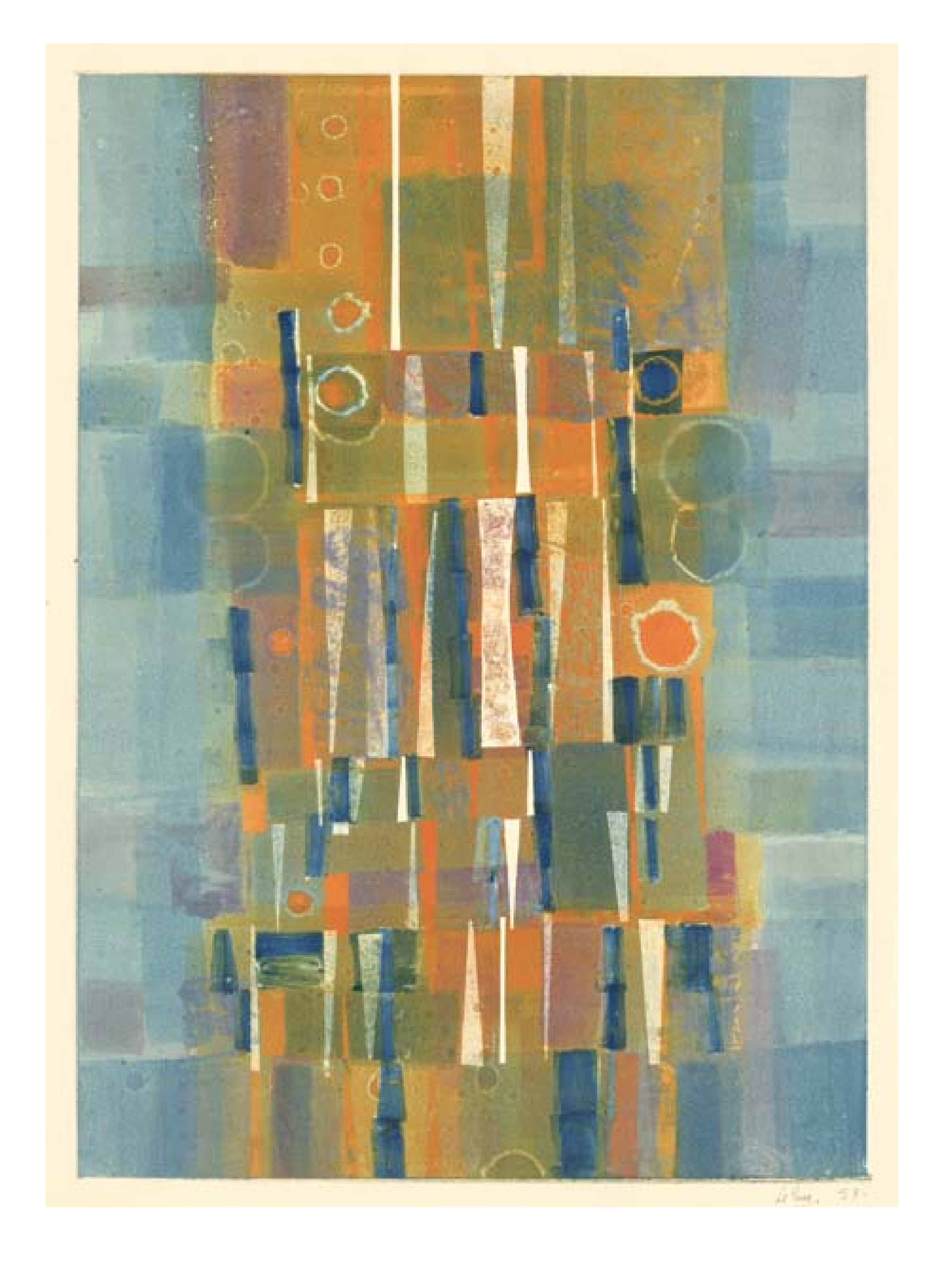
Exaltación
1957
Monocopia
50 x 70 cm
(papel 59 x 83 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 23]



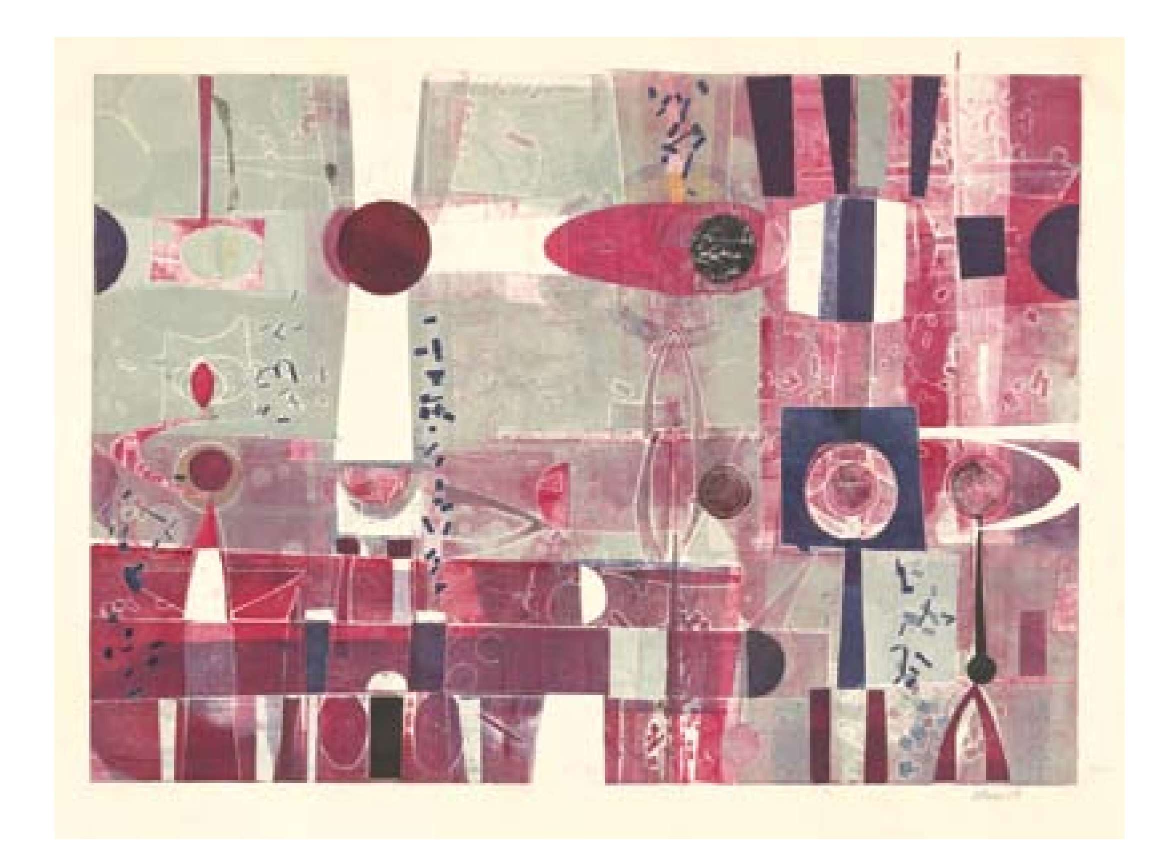
Salut J 1 (*Signos*)
1957
Monocopia
70 x 50 cm
(papel 82,5 x 59 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 24]



Memoria en verde
1957
Monocopia
40 x 50 cm
(papel 58 x 68,5 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 25]



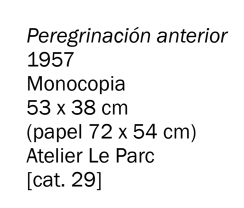
Salut PK 2
1957
Monocopia
54 x 38 cm
(papel 73 x 56 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 26]



Salut PK 3
1957
Monocopia
38 x 54 cm
(papel 58 x 73 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 27]



Nocturno interior
1957
Monocopia
53 x 38 cm
(papel 72 x 54 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 28]

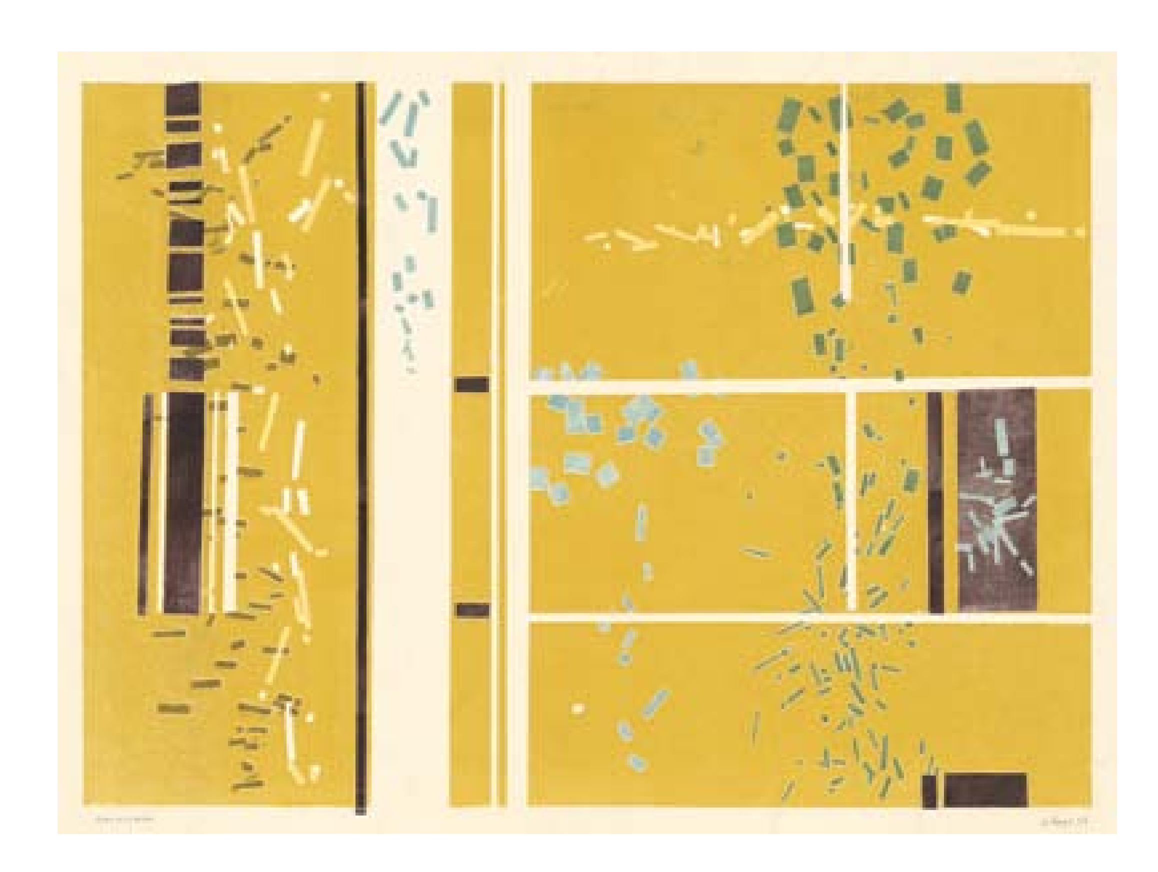


Peregrinación anterior
1957
Monocopia
53 x 38 cm
(papel 72 x 54 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 29]



Salut PK 1
1957
Monocopia
36 x 79 cm
Atelier Le Parc
[cat. 30]





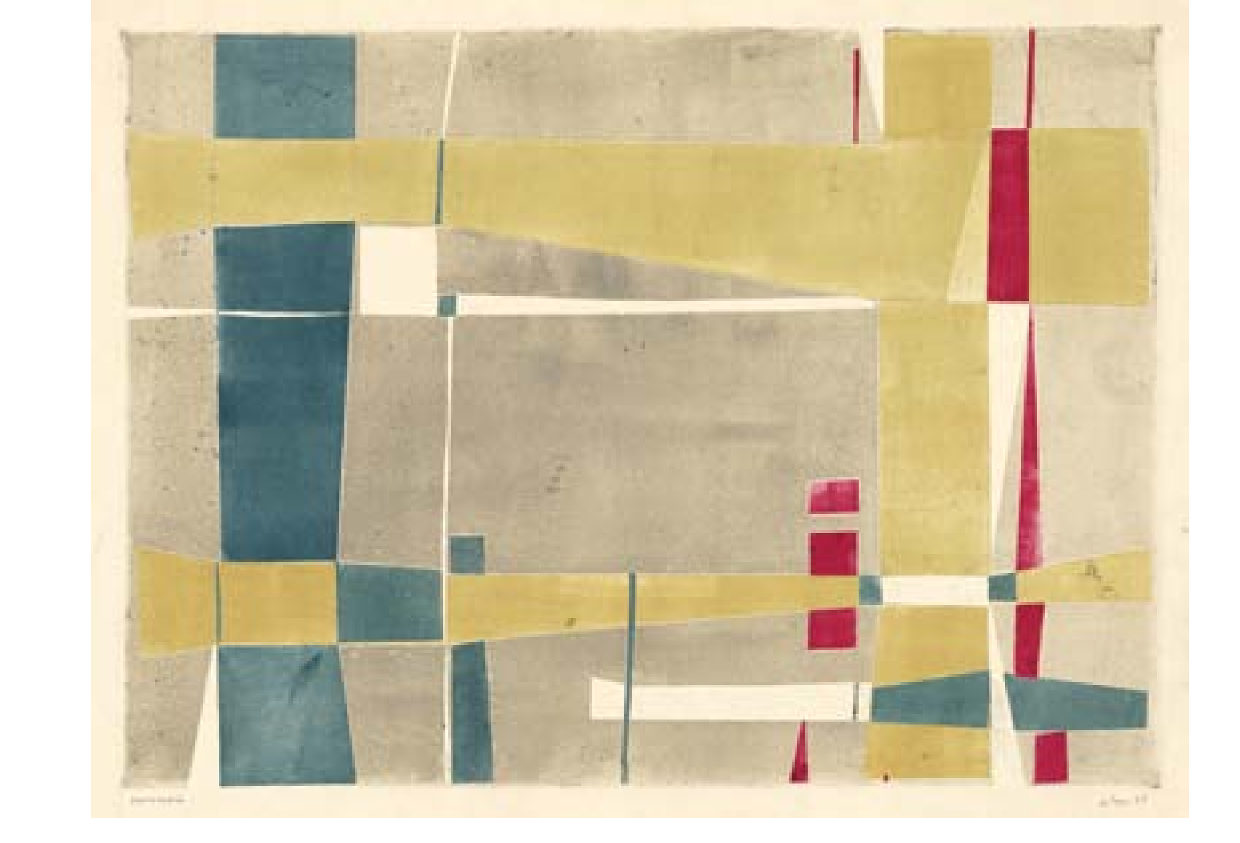
Papelismo 3
1957
Monocopia
38 x 54 cm
(papel 54 x 74 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 31]

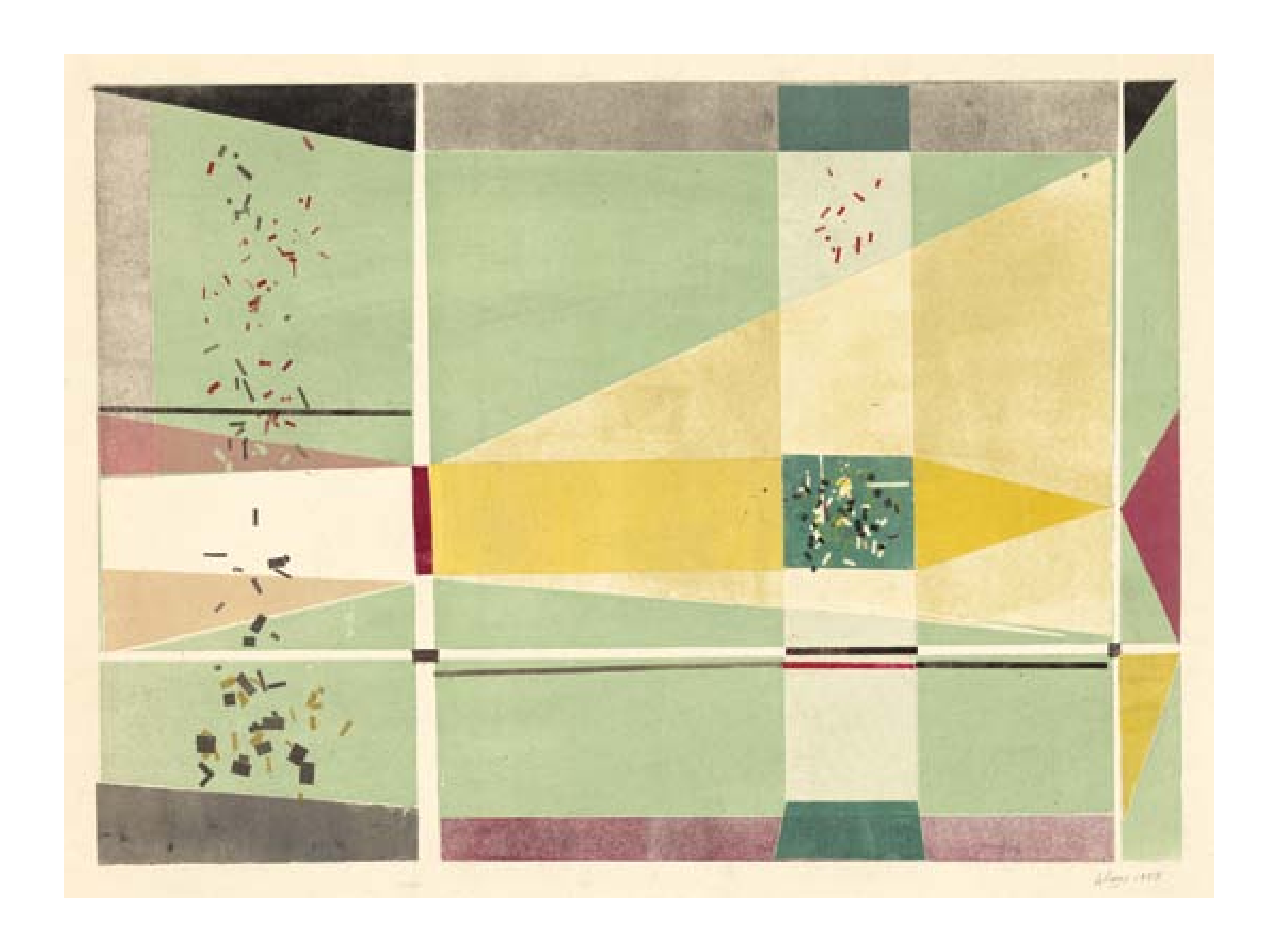


Papelismo 1
1957
Monocopia
38 x 54 cm
(papel 57,5 x 72,5 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 32]

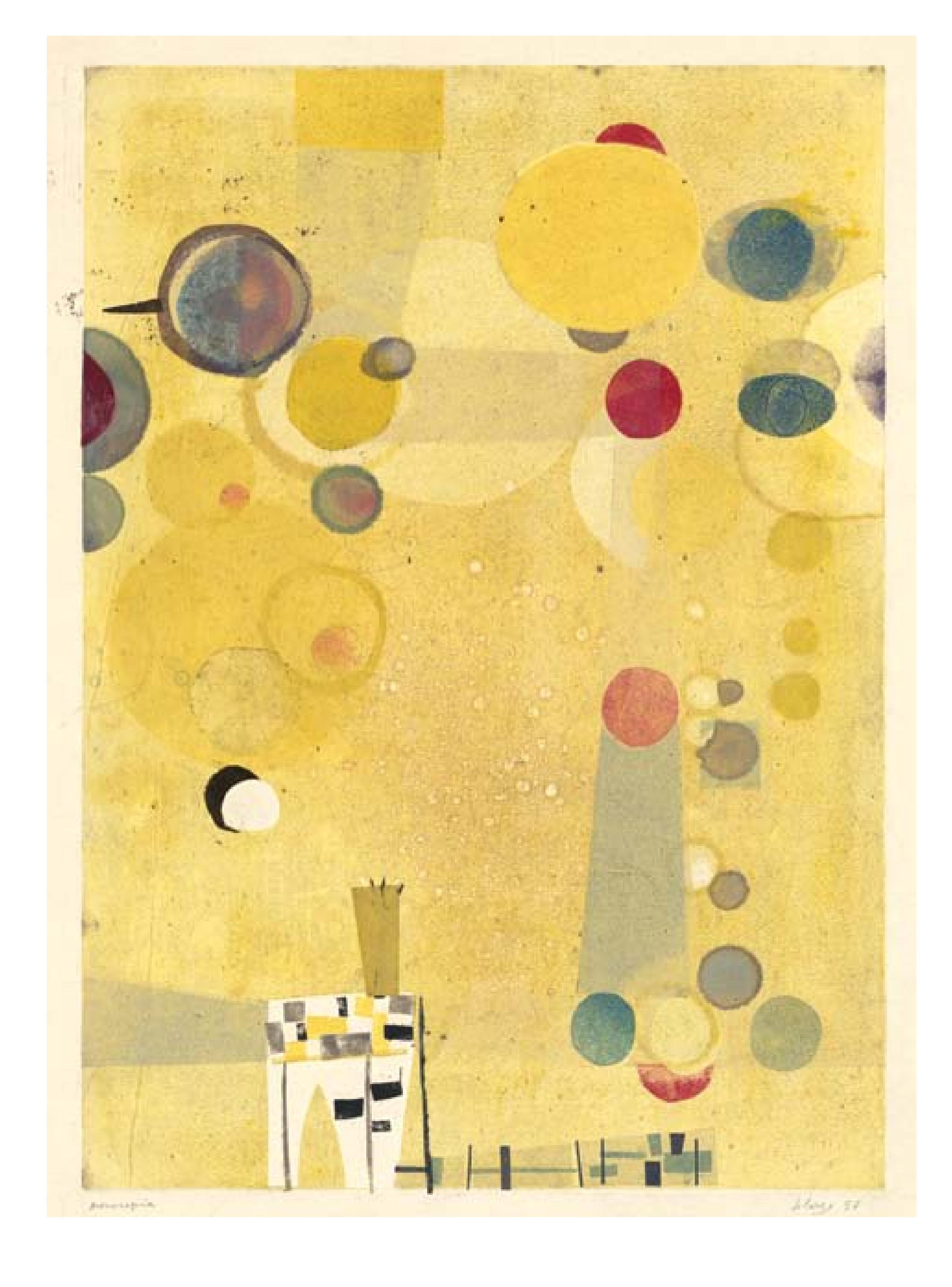
Papelismo 4
1957
Monocopia
38 x 54 cm
(papel 59,5 x 82 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 33]

Papelismo 5
1957
Monocopia
39 x 54 cm
(papel 55 x 75 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 34]



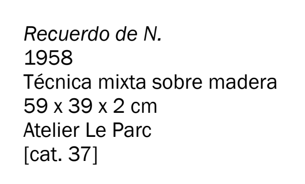


Papelismo 2
1957
Monocopia
38 x 54 cm
(papel 57 x 73 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 35]

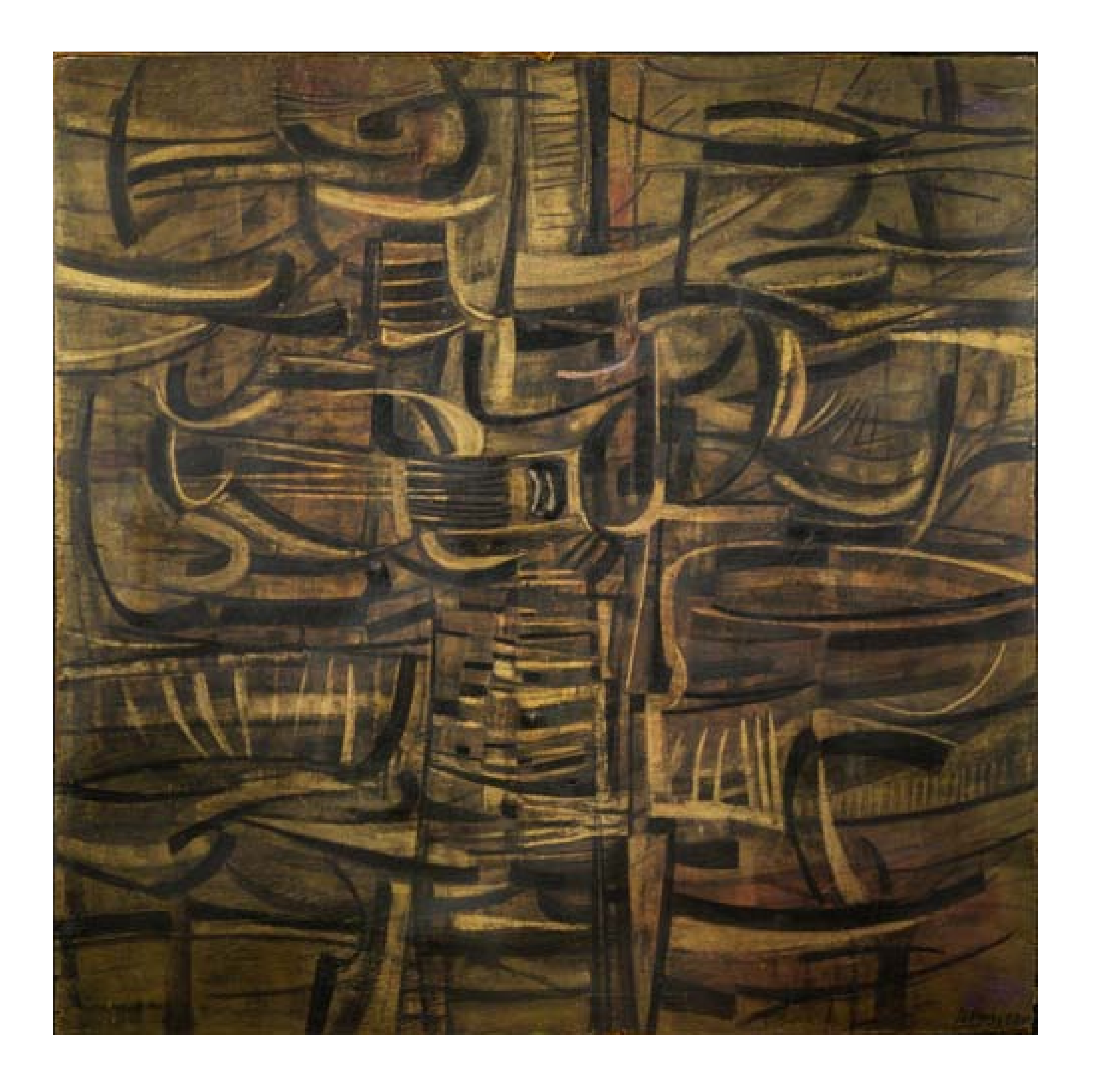


Papelismo 6
1957
Monocopia
54 x 38 cm
(papel 74 x 54 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 36]





Recuerdo de N.
1958
Técnica mixta sobre madera
59 x 39 x 2 cm
Atelier Le Parc
[cat. 37]



Homenaje W.L
1958
Óleo sobre tela
120 x 120 cm
Colección particular
[cat. 38]



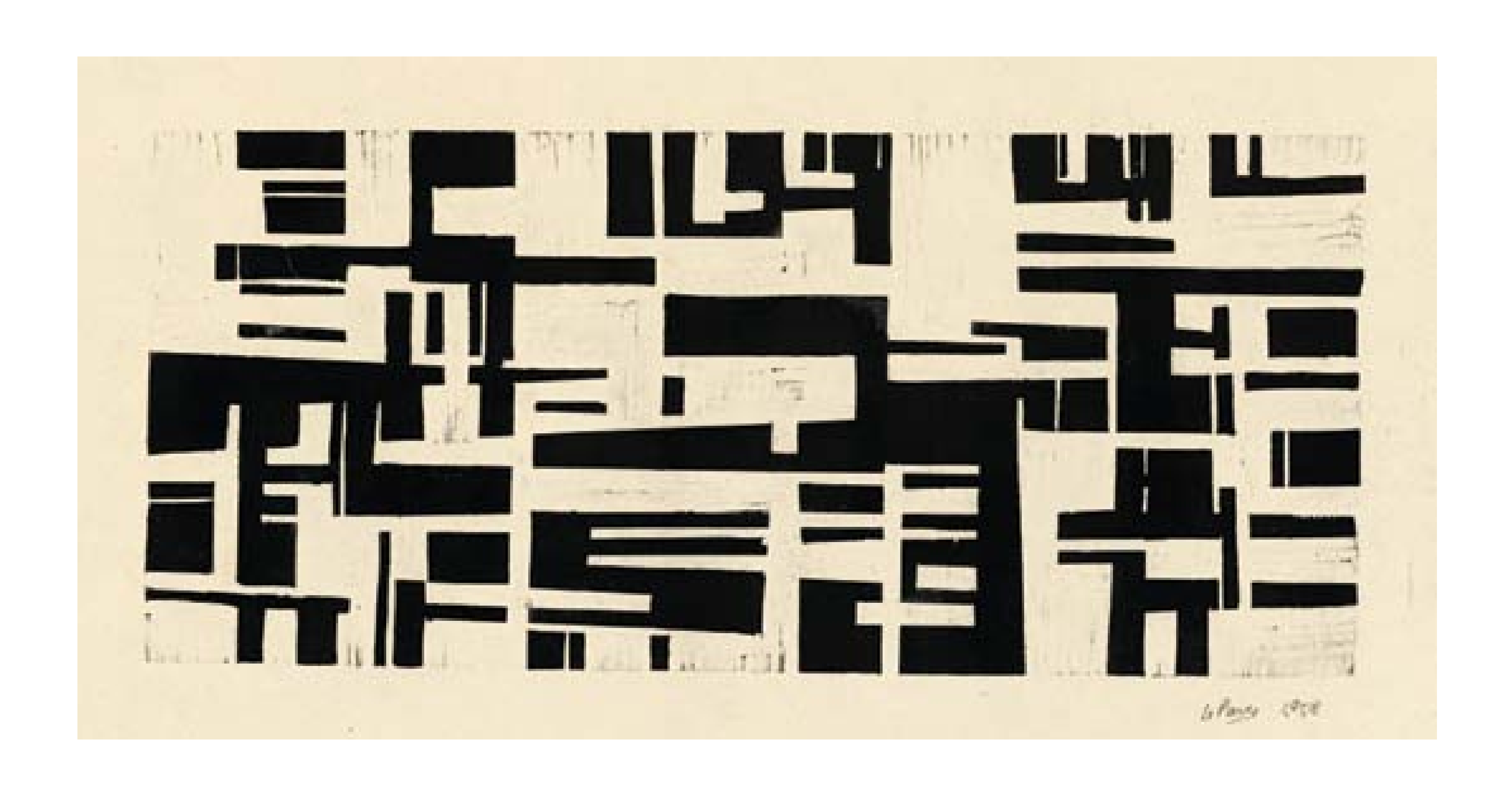
X-6
1957
Xilografía
29 x 41 cm
Atelier Le Parc
[cat. 39]

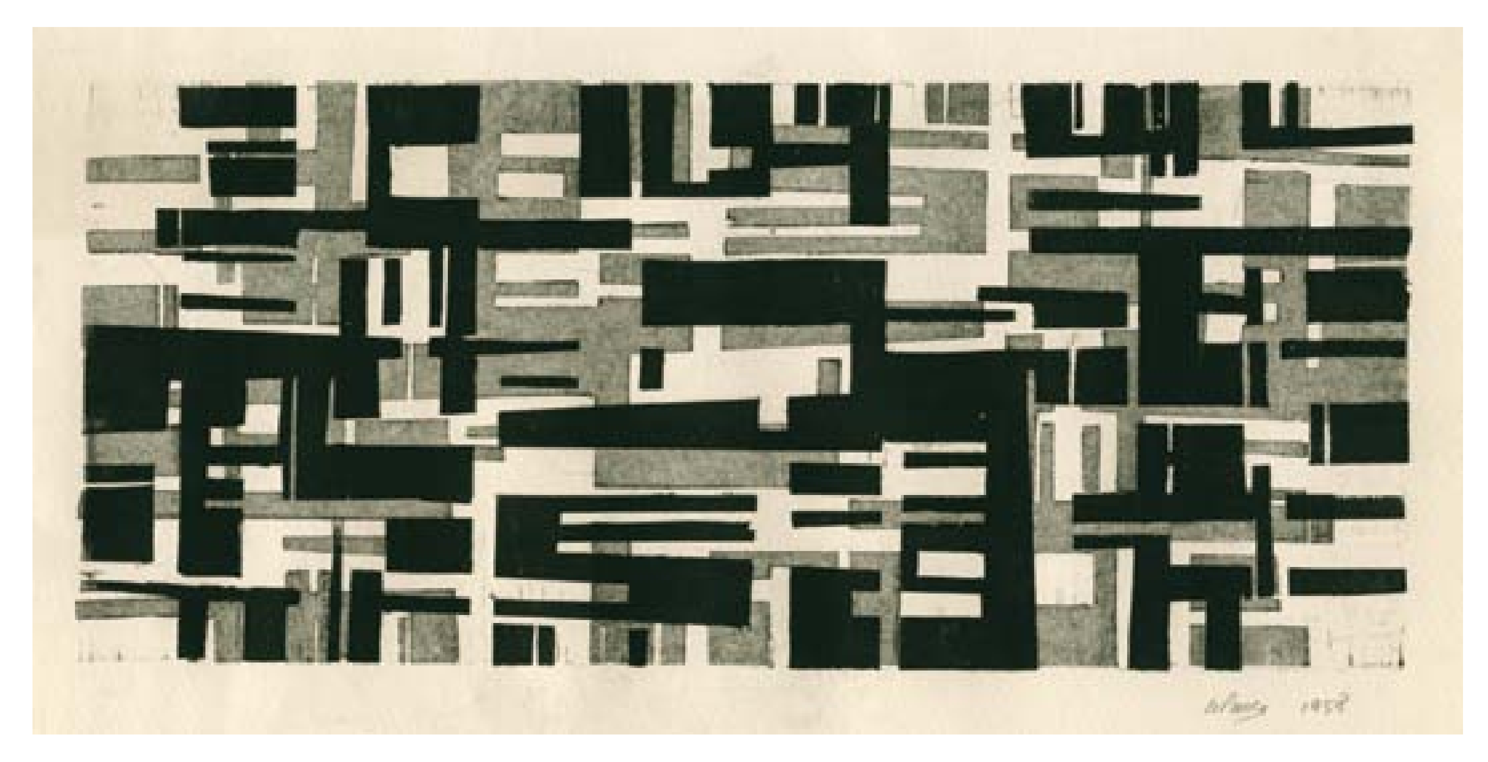
X-1
1958
Xilografía
38 x 38 cm
(papel 76 x 56 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 40]





X-2
1958
Xilografía
38 x 38 cm
(papel 74 x 55 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 41]





X-3
1958
Xilografía
11 x 26 cm
(papel 33 x 48 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 42]

X-4
1958
Xilografía
11 x 26 cm
(papel 33 x 48 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 43]



X-5
1958
Xilografía
26 x 41 cm
(papel 38 x 56 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 44]

París 1959: el ojo y la superficie activa

Superficie La presentación hoy de un camino que comenzó en 1959 tiene por objeto poner en evidencia un método de investigación, sus motivaciones, sus resultados y sus derivaciones.
Este método fue desarrollado, en esa época, como una especie de reacción analítica a lo que predominaba en el campo artístico.
Un poco de historia. Fin de 1958: Sobrino y yo llegamos a París. El arte a la moda que irradia kilómetros de muros de exposición se llamaba tachismo, *action painting*, abstracción lírica... De nuestra parte, tomamos como punto de partida la consideración que teníamos por la obra de Vasarely (en blanco y negro), los textos de Mondrian que eran para nosotros muy importantes, el análisis de ciertas obras de Albers y, en forma general, el constructivismo y las realizaciones que incluían la noción de movimiento.
Primera preocupación. Aumentar la distancia entre el artista y la obra, eliminando al máximo no solamente los rastros de realización manual, sino también los rastros de composición subjetiva, los cuales eran evidentes en la obra de los constructivistas, pues la composición tenía como base una elección libre de formas dispuestas libremente en la superficie.
Constatación. La diferencia entre el tachismo y el constructivismo nos parecía superficial: en los dos casos, se trataba de ubicar formas y colores sobre una superficie con un criterio artístico. Sola diferencia, unos utilizaban manchas allí donde otros empleaban formas geométricas.
Una vía. Nuestra preocupación: encontrar sistemas unitarios para regular la superficie, las formas y su relación en el plano dependiendo de un programa predeterminado.
Aclaración. Estos sistemas no tenían en sí mismos ninguna importancia. Simples instrumentos de trabajo, nos permitían ejercer un control sobre los resultados que iban a producir, particularmente en lo que concierne a la visión periférica del espectador. Nosotros nos prohibíamos intervenir artísticamente una vez el sistema proyectado mecánicamente en la superficie y romper la homogeneidad del resultado obtenido.
Un recuerdo. Un cuadro de Vasarely hubiera obtenido siete veces más nuestra admiración si hubiera respetado la trama y dejado la superficie cubrirse de cuadrados, uniformemente, sin introducir modificaciones. Discutíamos en esa época con Vasarely nuestro método de trabajo a base de sistemas; él lo consideraba legítimo, pero reivindicaba para él el derecho de intervenir (incluso sobre tramas regulares) y producir cambios que ponían en evidencia la personalidad creadora del artista. Una argumentación parecida nos fue expuesta por otro artista de la generación de Vasarely: Max Bill.
Kalte Kunst. Los ejemplos de trabajo sistemático que habíamos podido estudiar en esa época (en particular en el libro de Karl Gerstner *Kalte Kunst* que analizaba las obras de Bill, Lohse, Gerstner, etc.) nos parecía que insistían demasiado sobre el aspecto aritmético y no tenían en cuenta la relación que la superficie así tratada iba a tener con los ojos; más bien que especulaciones racionales sobre la organización de la superficie, nuestro punto de partida era el ojo del espectador.
Un encuentro. Continuando nuestras experiencias, encontramos a Morellet, artista francés que, por su lado, trabajaba desde hacía tiempo sobre problemas próximos a los nuestros. Con él comenzamos a afrontar la constitución de un grupo de trabajo.
Antes del color. Mis experiencias se desarrollaron a partir del blanco y negro o del negro, blanco y gris. Los sistemas lógicos implementados se utilizaron para controlar los resultados visuales de la superficie tratada.
Progresiones. Los sistemas que utilizaba más frecuentemente estaban basados sobre progresiones que se desarrollaban de izquierda a derecha, de derecha a izquierda, de abajo a arriba, de arriba abajo, de manera que cada forma era estrechamente solidaria con todas las demás. Sus relaciones dependían de un sistema previamente establecido.
La forma. Atacábamos así la noción de forma reconocible con sus valores propios, sus significaciones, sus sugestiones, etc... Las formas se volvían anónimas, sus relaciones también, en beneficio de una superficie activa, capaz de establecer una conexión visual con el espectador. No perdíamos demasiado tiempo en busca de formas particulares, ni tampoco en una manera particular de situarlas en la superficie. Utilizábamos formas geométricas simples (cuadrados, círculos, rectángulos, etcétera) porque las estimábamos más neutras que las formas irregulares. Pero no teníamos ninguna preferencia en favor de la geometría. Es así que tomábamos en consideración, en esa época, ciertos cuadros de Pollock y de Tobey, la uniformidad estaba obtenida en ellos por la repartición de manchas parecidas, repartidas sobre toda la superficie. Se podía imaginar que esos cuadros se continuaban más allá del marco. Las formas utilizadas no tenían, en sí mismas, ningún valor.
El color. Comencé mis experiencias con el color en 1959, teniendo cuidado de no hacer colorismo. Apliqué al color el mismo trato que a las formas. Si trabajaba en el color, no era de ninguna manera para hacer un cuadro en azul, en rosa, cálido, frío, etc. Comencé por utilizar no algunos colores, sino todos. Compuse una gama completa que iba del amarillo al amarillo, pasando por el verde, el azul, el violeta, el rojo y el naranja. Los colores eran puros, no estaban degradados ni con negro ni con blanco. Me prohibía emplear otros colores que aquellos elegidos, es decir, una gama de catorce colores que, si bien limitados, me parecían resumir todas las variaciones posibles de mezclas cromáticas.
Combinaciones. A partir de esa gama de catorce colores comencé a hacer combinaciones simples de una o dos formas en desplazamiento horizontal, yuxtaponiendo cuatro gamas desarrolladas verticalmente u horizontalmente o en diagonal. Después, sobre esas cuatro gamas yuxtapuestas cubriendo toda la superficie, he superpuesto otras cuatro gamas. Estas combinaciones, nacidas de sistemas rigurosos y simples, eran múltiples. Trabajaba con témpera sobre cartón, en pequeño formato y en plástico transparente. Este último procedimiento me permitía obtener por superposición toda clase de permutaciones. Luego inventé un pequeño aparato con bandas transparentes donde estaban mis gamas de colores. Al intercambiarlas, se obtenía un número increíble de combinaciones.
En esa época había calculado que para realizar con gouache las variaciones resultantes de un solo sistema y con un ritmo de dos días por variaciones, me hubiera sido necesario 150 años para ejecutar todas las combinaciones.
Fascinación por la calidad. En todas estas experiencias, lo que me impresionaba era la cantidad de cambios posibles contenidos en cada programación. Me daba gusto imaginar todas esas variaciones sucediéndose en el tiempo y mis cálculos de probabilidades me llevaban a considerar otro fenómeno: la duración indeterminada. Cada gouache o cuadro producido por tal o cual combinación era, para mí, un momento particular de todo ese movimiento de colores en cambio continuo que rodaba en mi cabeza. Luego, ya al fin de 1959, me puse a imaginar mecanismos para poner en evidencia ese potencial de variaciones. El movimiento real aparece en mis experiencias, la multiplicación de imágenes, la transparencia, el color en el espacio, la luz...
Todas esas investigaciones realizadas hace doce años las he revisado, ordenado, ampliado, les he dado una mejor forma, más legible, para presentarlas hoy.

Julio Le Parc, 1970.



Réels et virtuels
1958
Tinta sobre cartón
24 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 45]



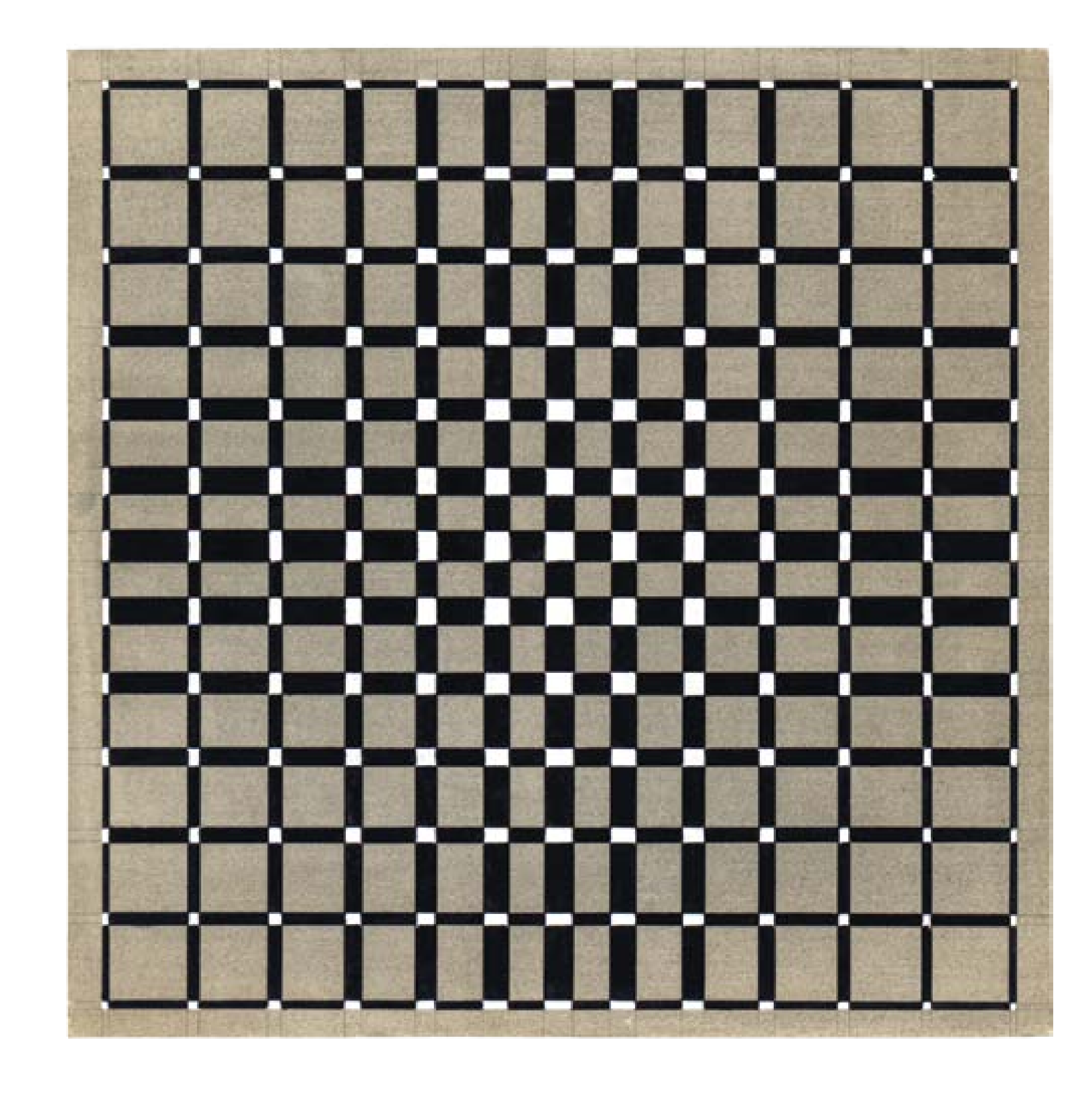
Sur réticule
1958
Tinta sobre cartón
24 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 46]



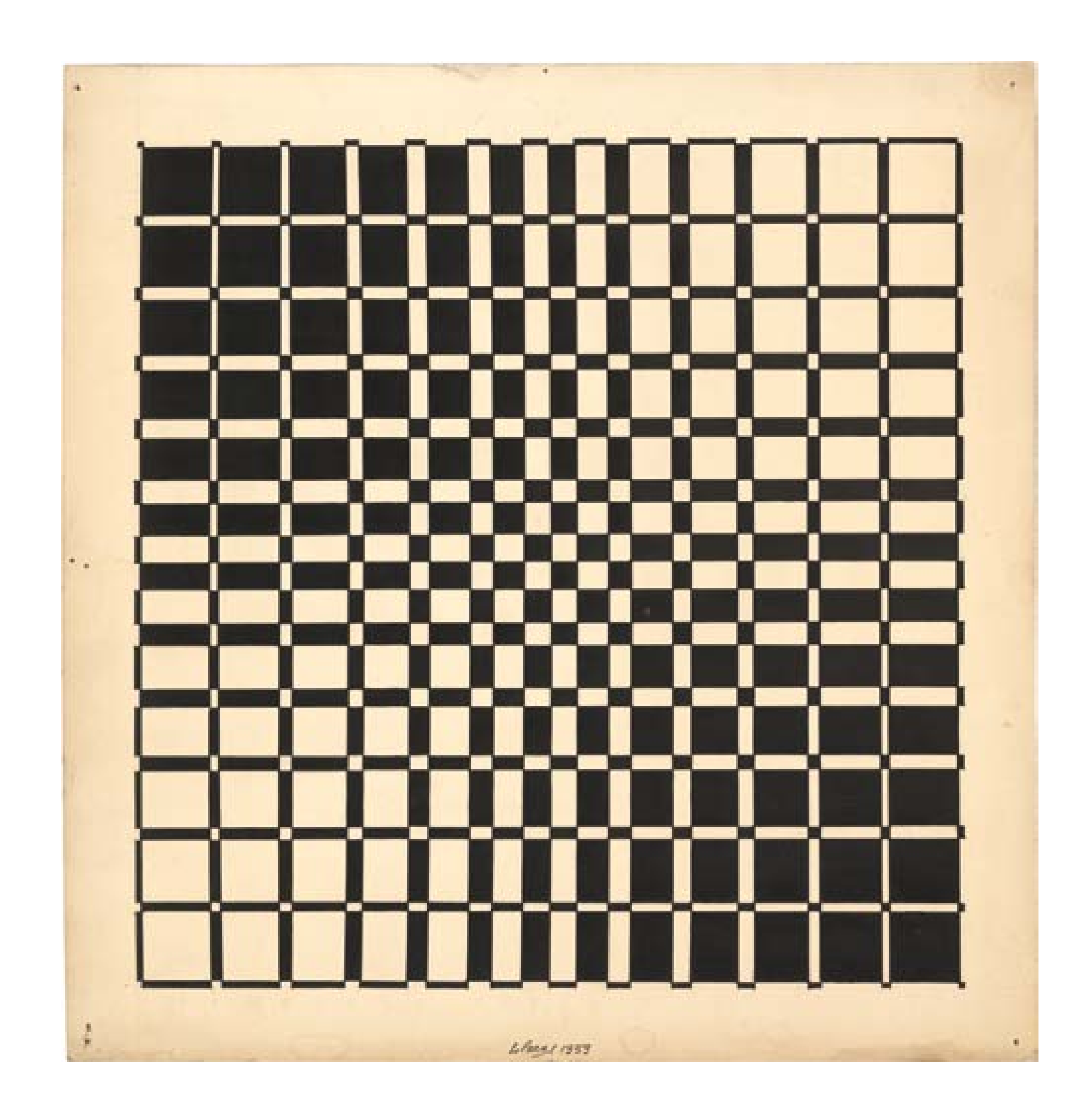
Développements de cercles et carrés
1958
Tinta sobre cartón
24 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 47]



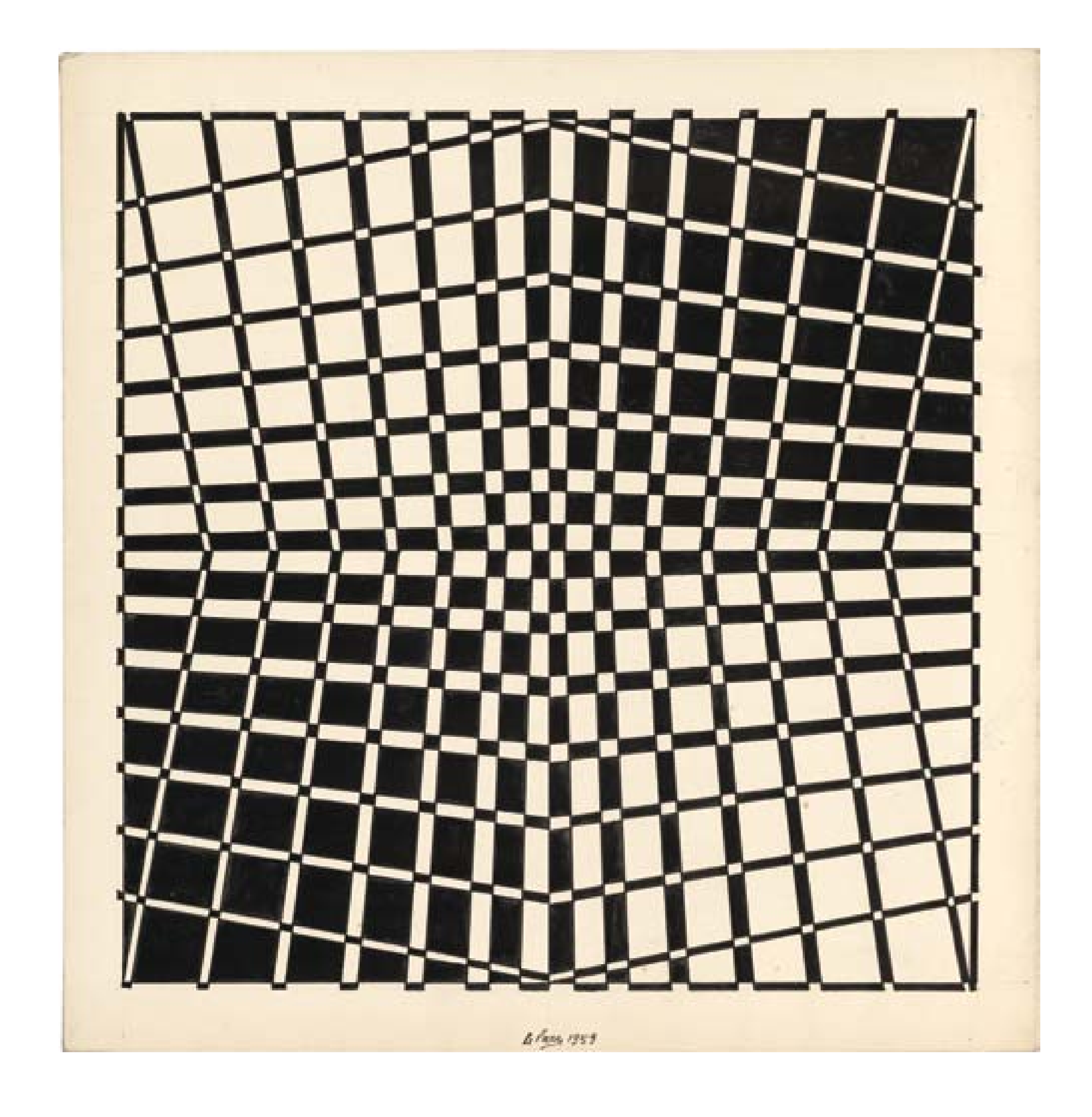
Segmentos de círculos
1958
Tinta y acuarela sobre cartón
49,2 x 30,7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 48]



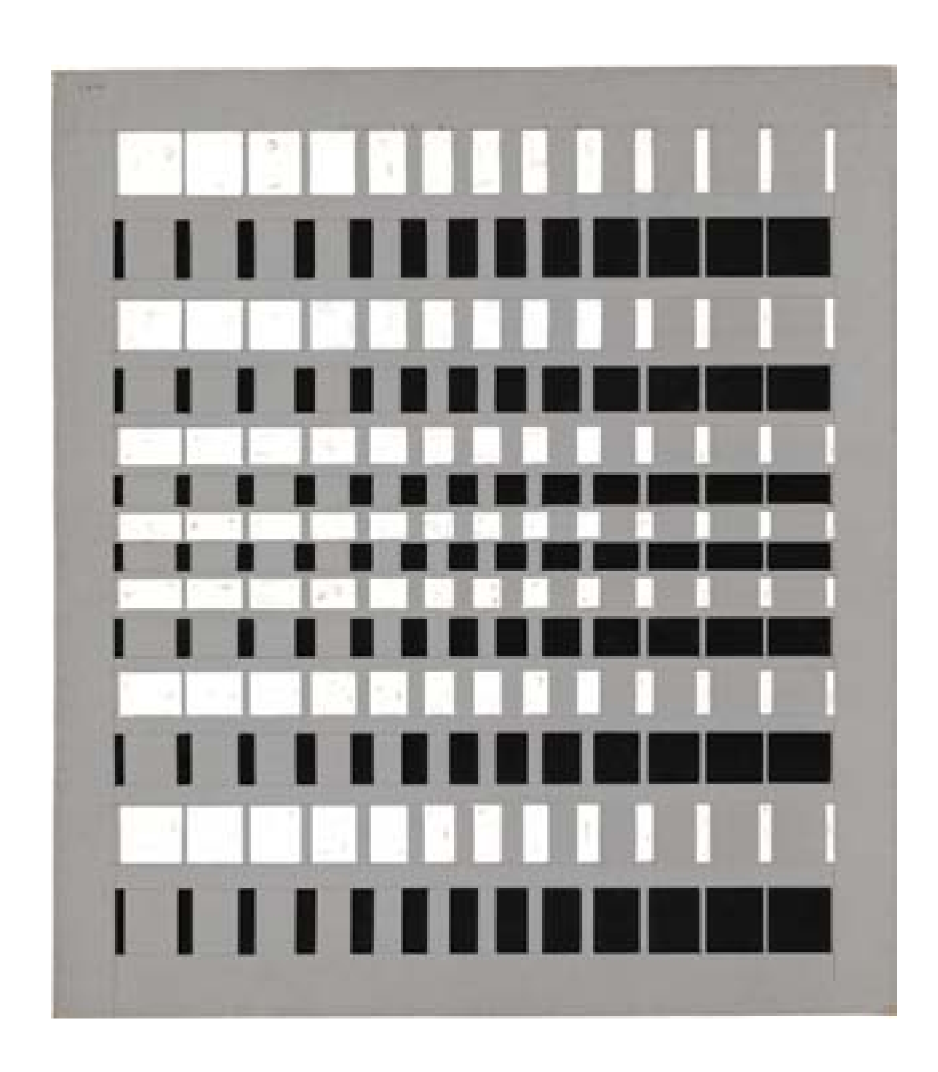
División progresiva y ambivalente del espacio
1959
Gouache sobre cartón
23 x 23 cm
Atelier Le Parc
[cat. 49]



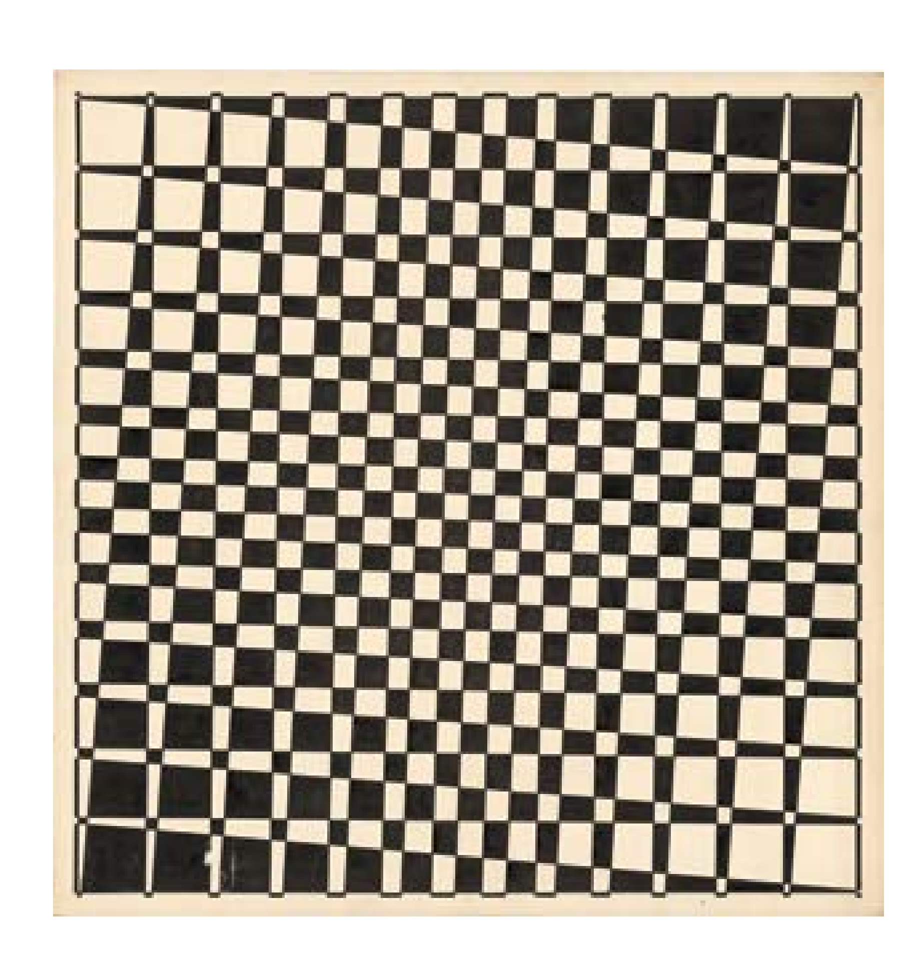
Séquences progressives ambivalentes
1959
Tinta sobre cartón
26 x 26 cm
Atelier Le Parc
[cat. 50]



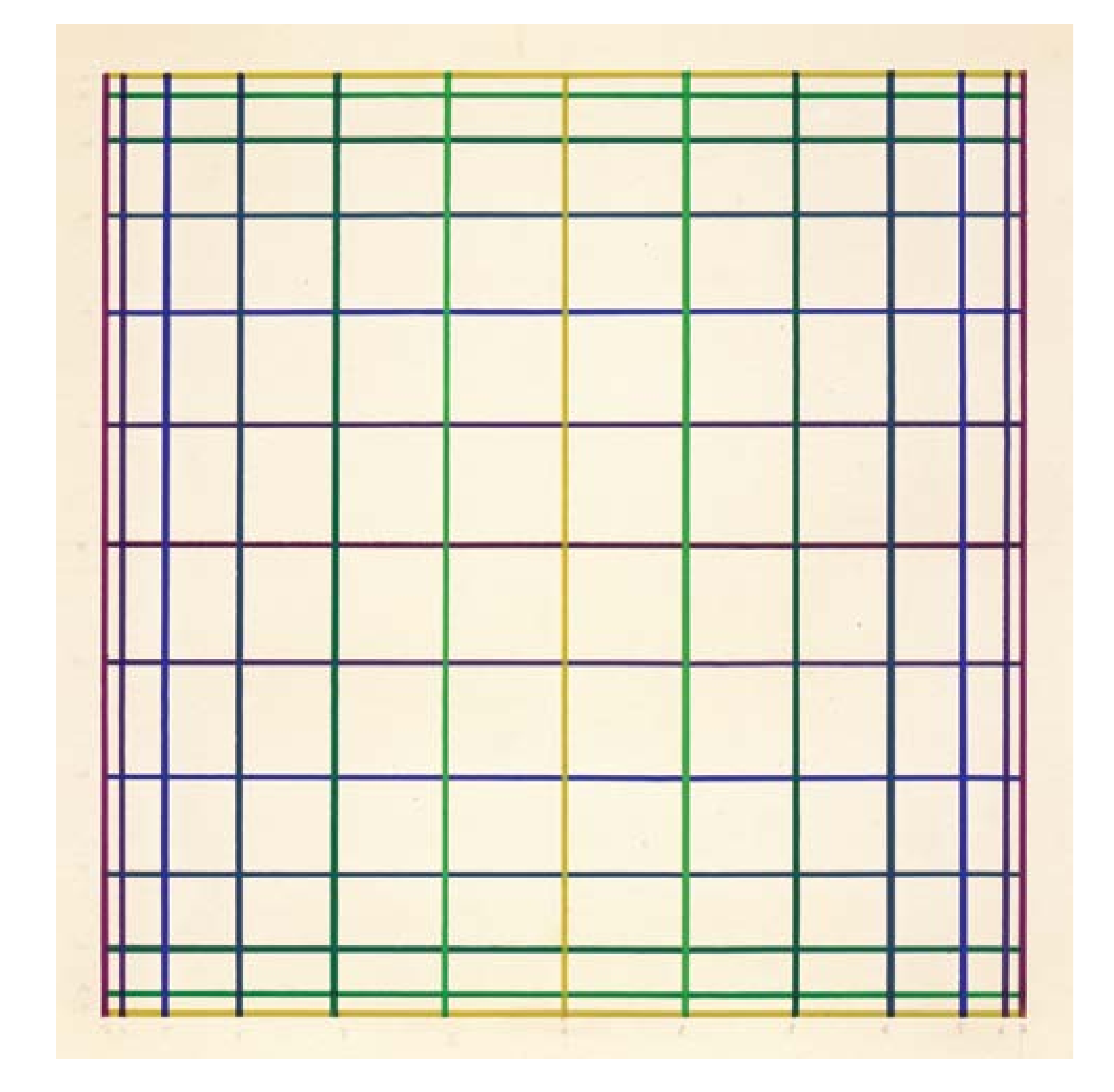
Séquences cassées
1959
Tinta sobre cartón
26 x 26 cm
Atelier Le Parc
[cat. 51]



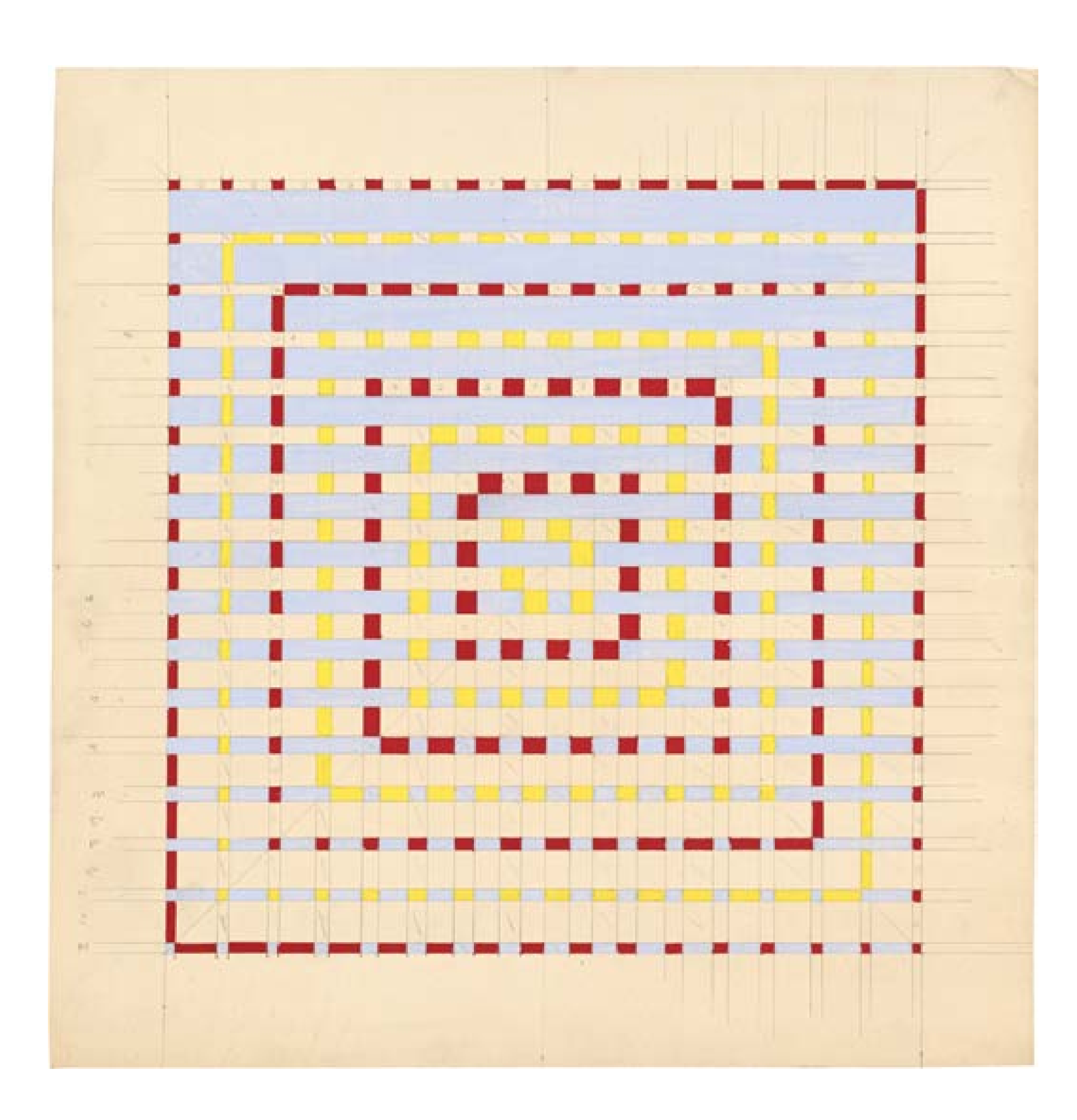
Secuencias progresivas sobre gris
1959
Gouache sobre cartón
25 x 27,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 52]



Décalé
1959
Tinta sobre cartón
49 x 49 cm
Atelier Le Parc
[cat. 53]

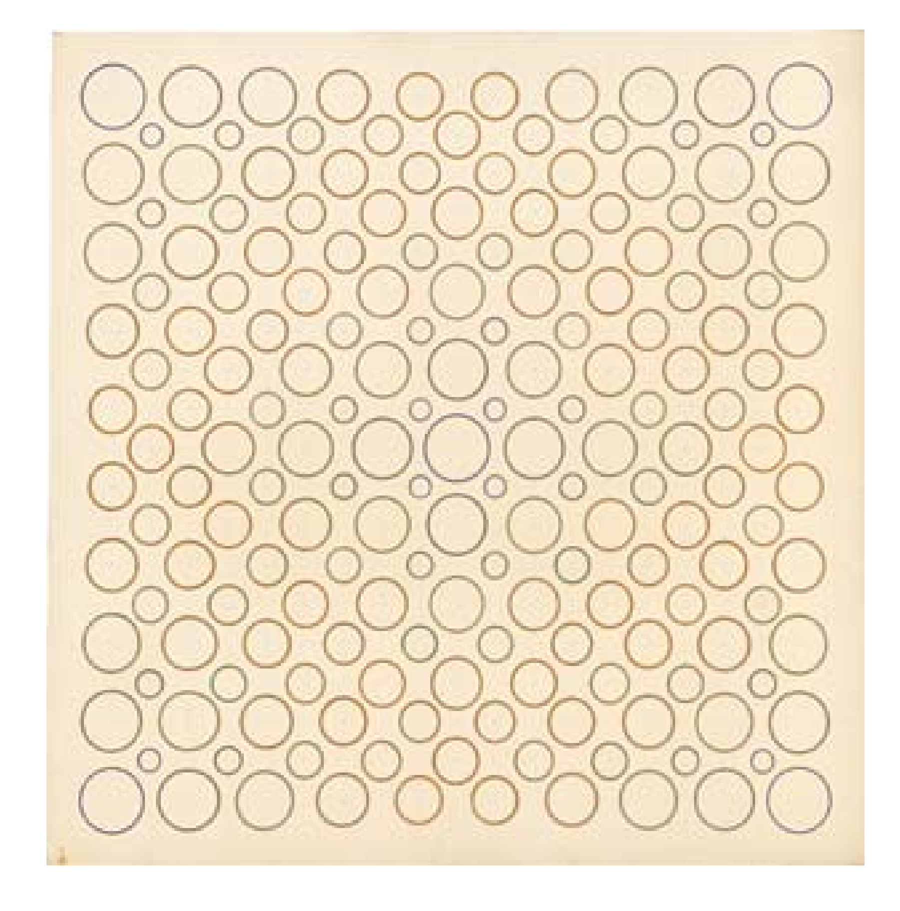


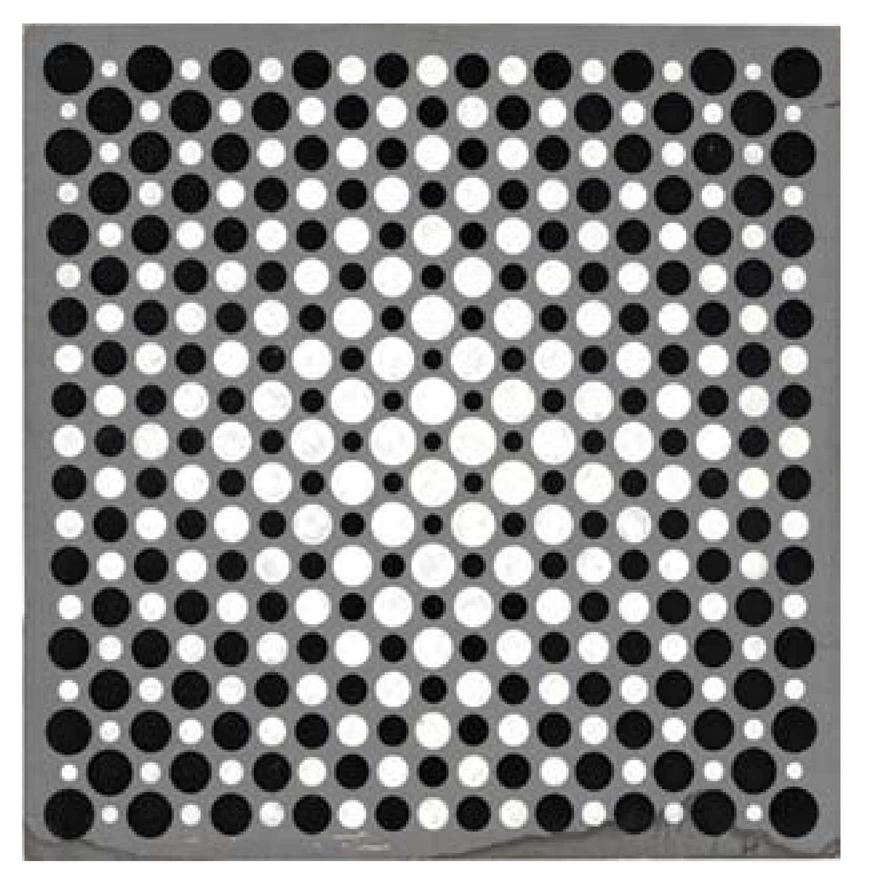
Progresión en líneas
1959
Gouache sobre cartón
32,4 x 33,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 54]



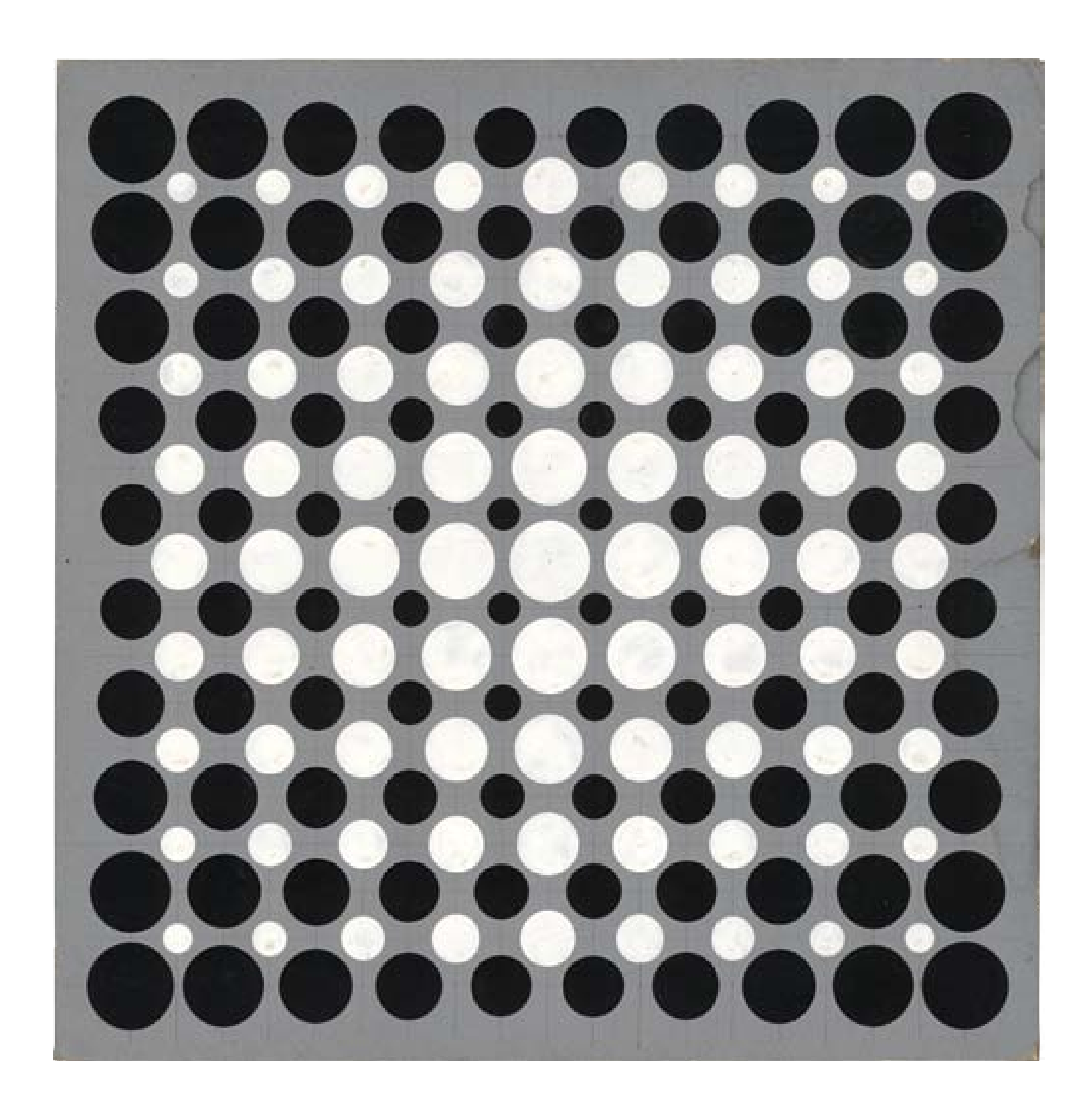
Secuencias tres colores
1959
Gouache sobre cartón
25 x 25 cm
Atelier Le Parc
[cat. 55]

Blanco teñido
1959
Tinta sobre cartón
32 x 32 cm
Atelier Le Parc
[cat. 56]

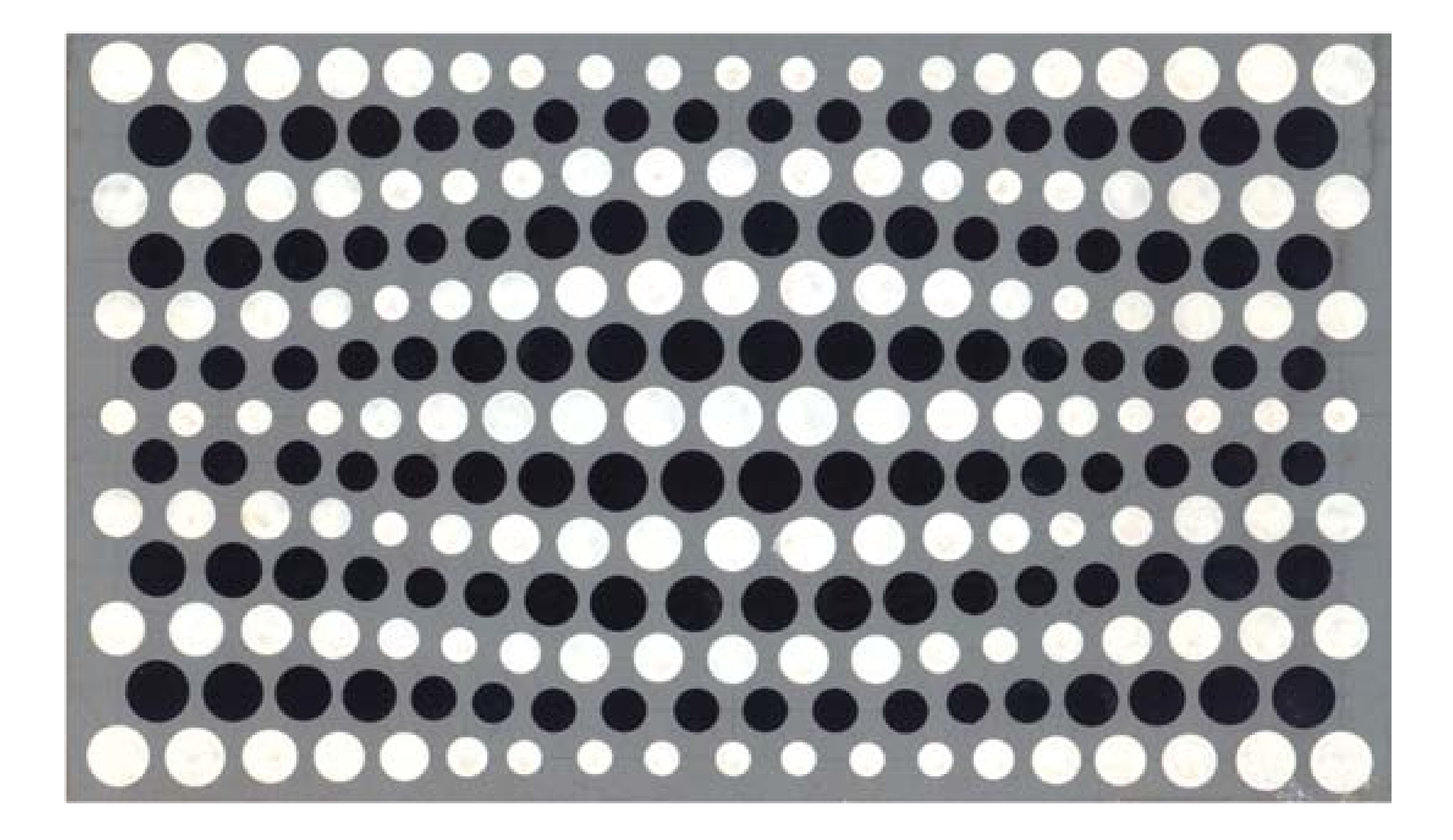




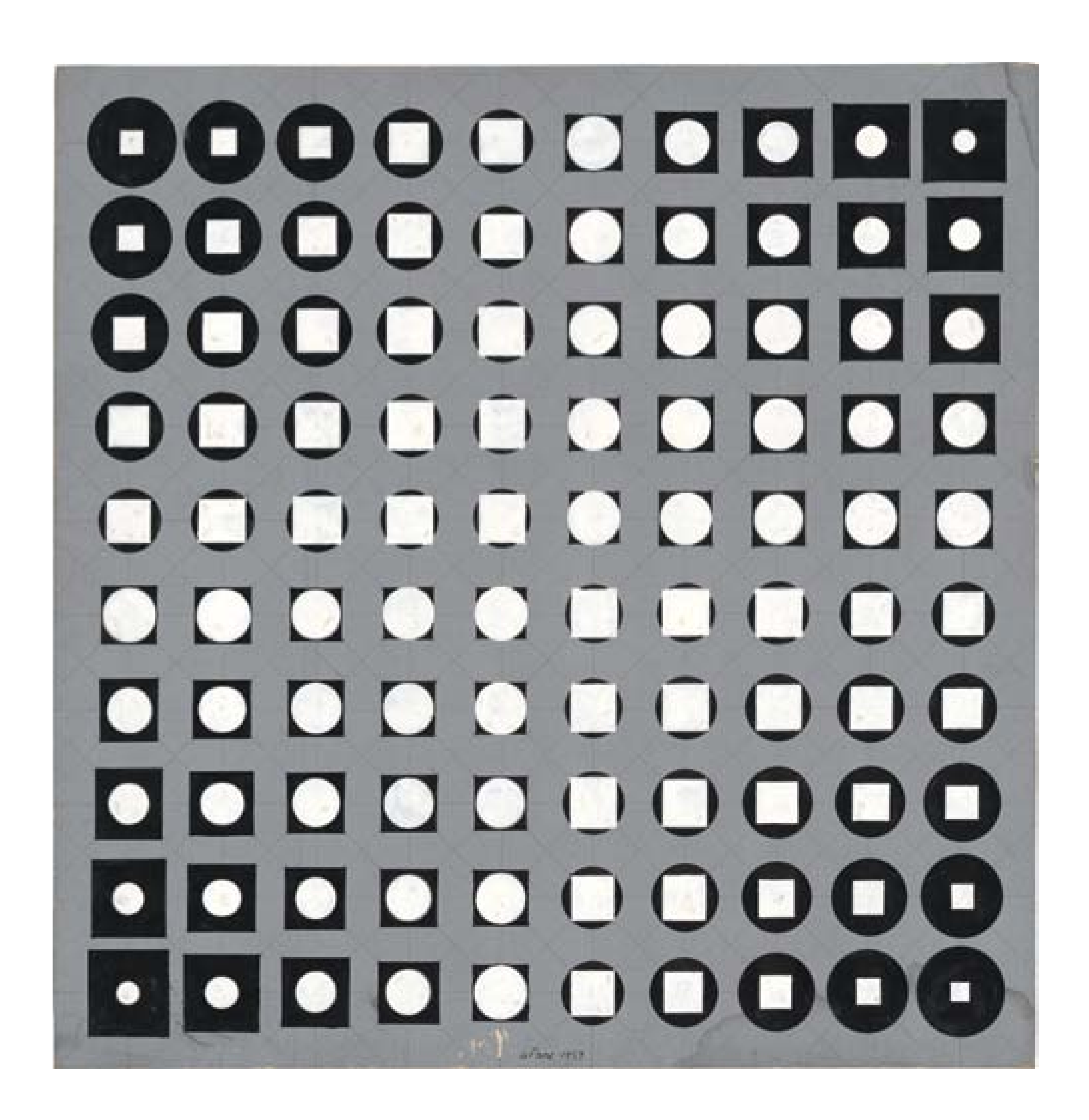
Séquences ambivalentes
1959
Tinta y acuarela sobre cartón
45,5 x 45,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 57]



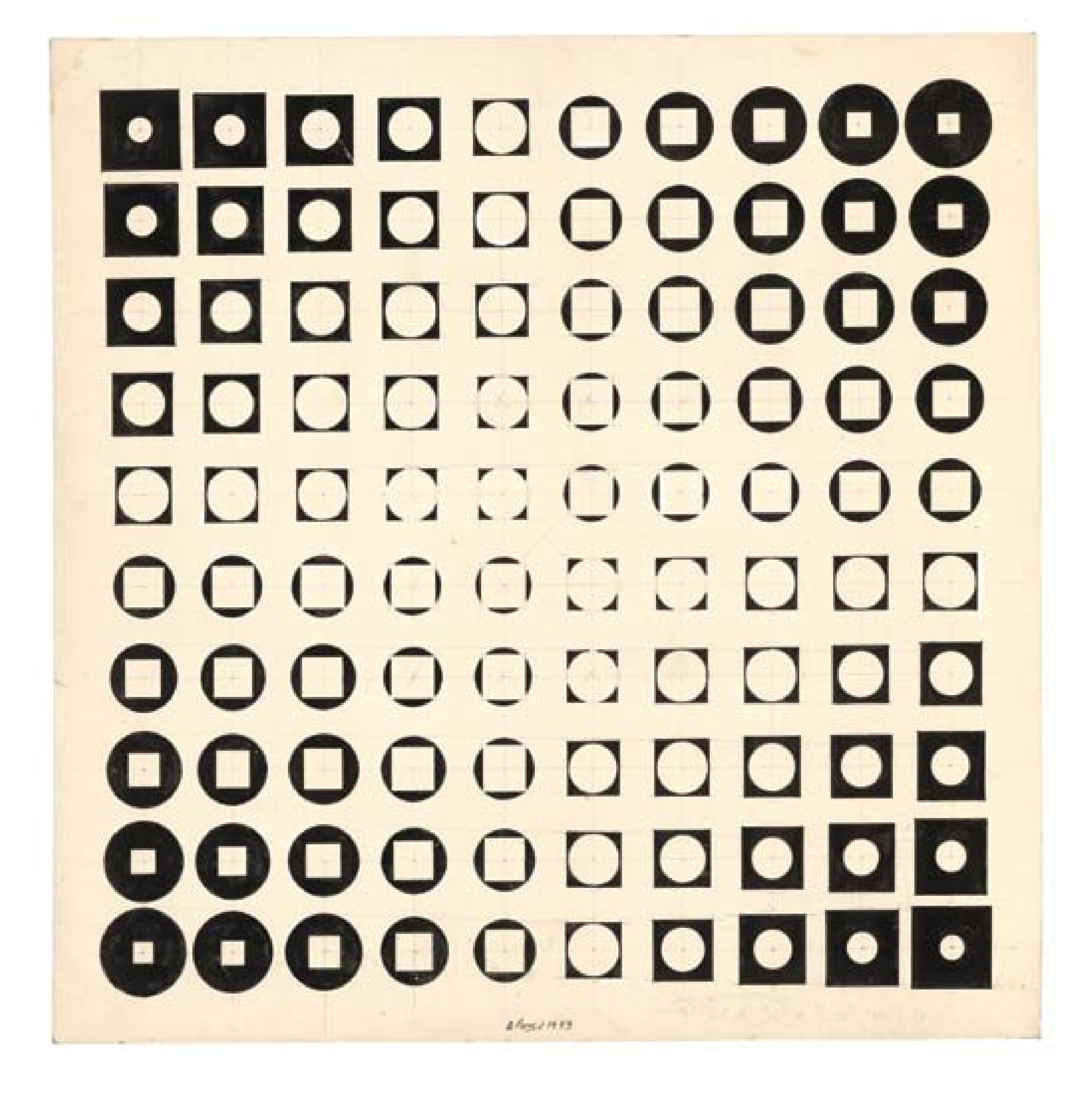
Séquences ambivalentes 1
1959
Gouache sobre cartón
32 x 32 cm
Atelier Le Parc
[cat. 58]



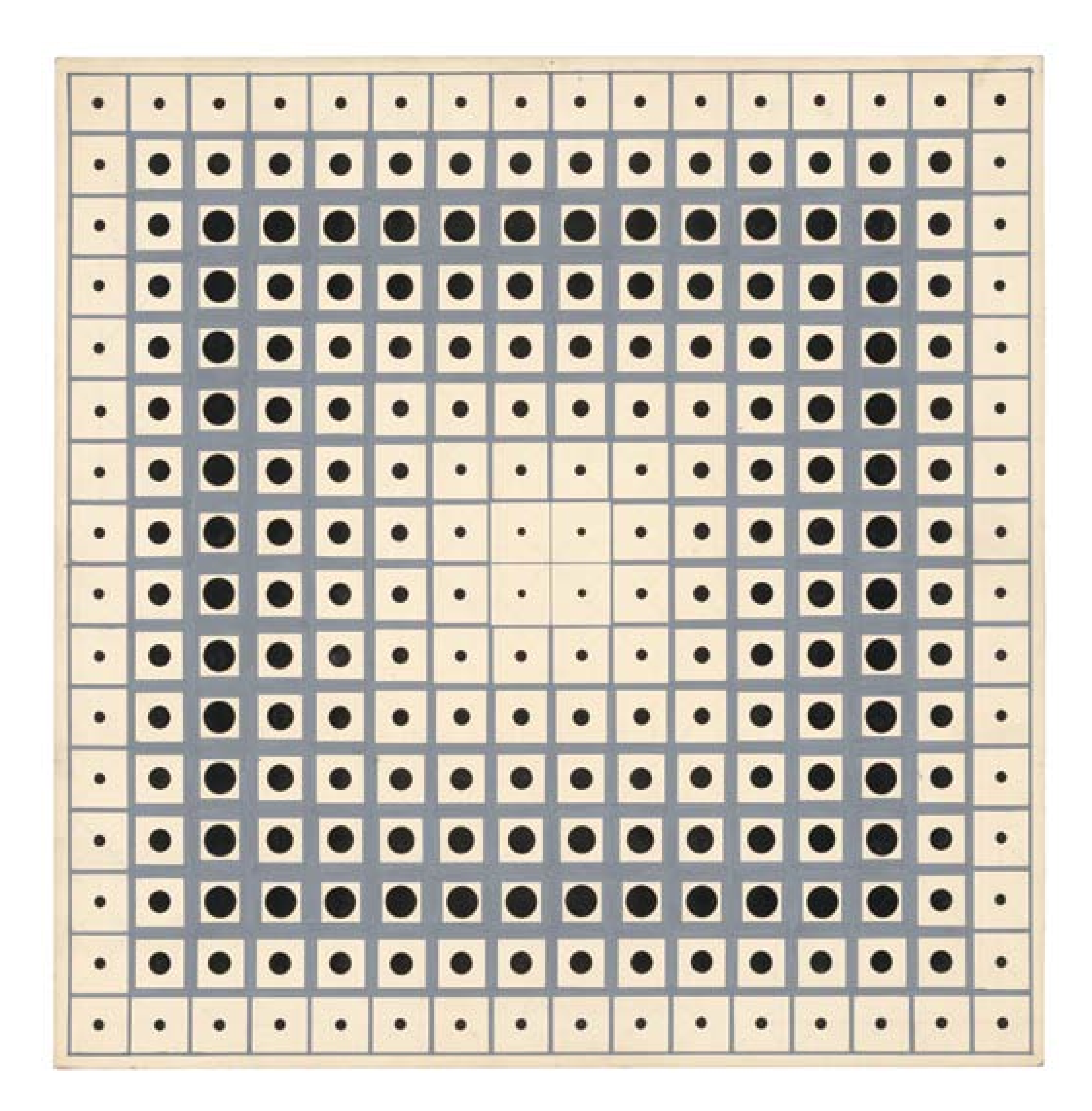
Ordenation ambivalente
1959
Gouache sobre cartón
20 x 34 cm
Atelier Le Parc
[cat. 59]



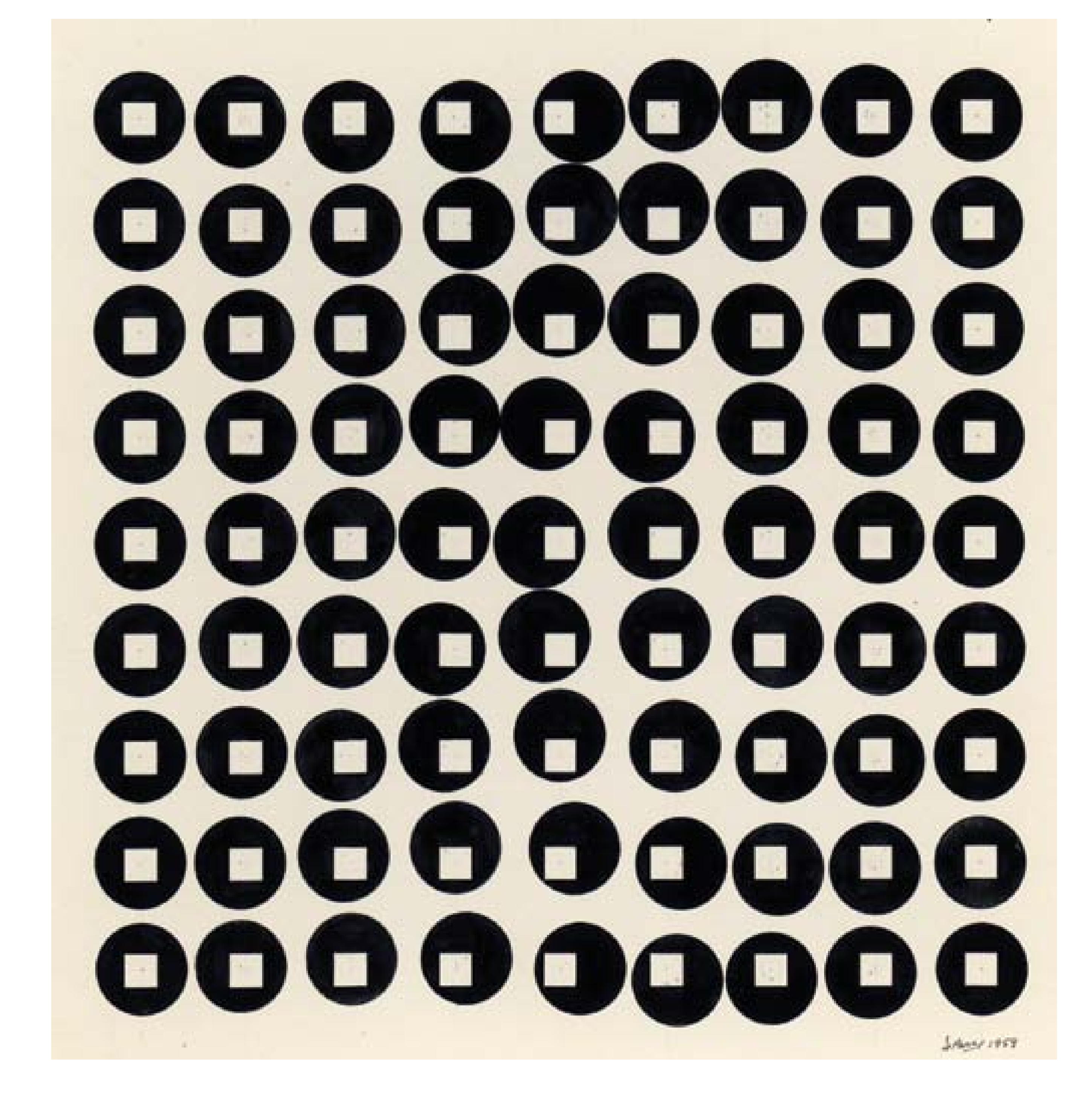
Secuencia de círculos y cuadrados
1959
Gouache sobre cartón
32 x 32 cm
Atelier Le Parc
[cat. 60]



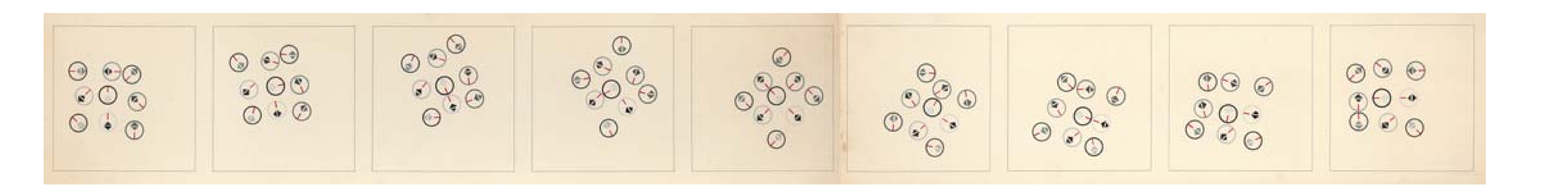
Secuencias de círculos y cuadrados
1959
Tinta sobre cartón
33 x 33 cm
Atelier Le Parc
[cat. 61]



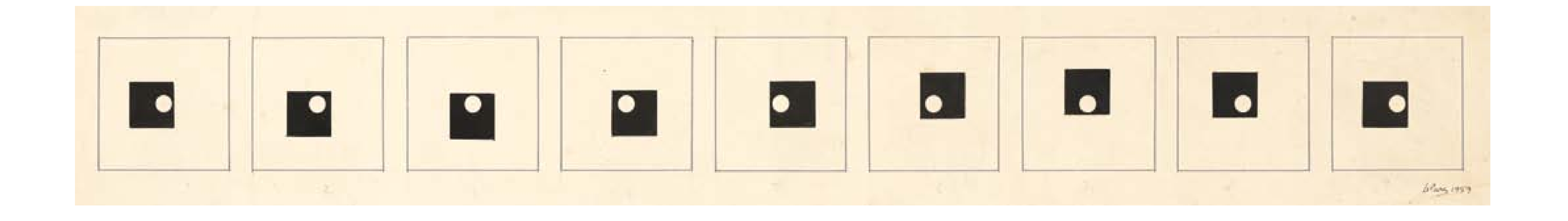
Double progression
1959
Gouache sobre cartón
49,5 x 49,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 62]



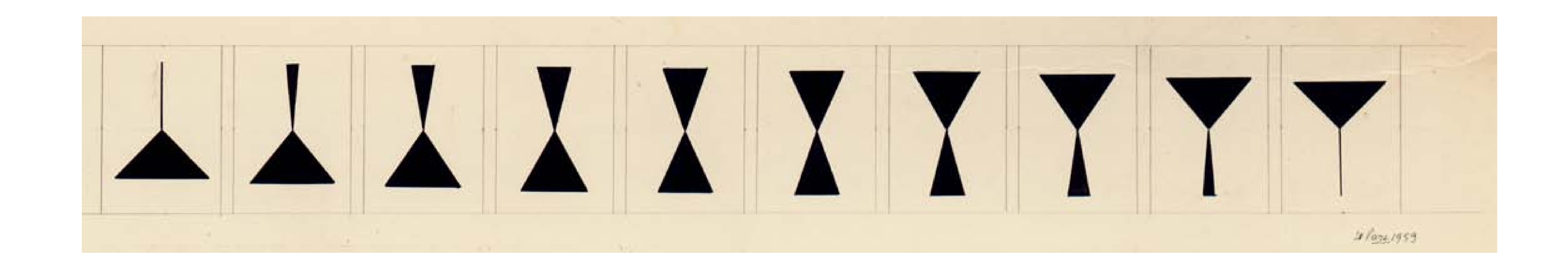
Rotación translativa
1959
Tinta sobre cartón
30 x 30 cm
Atelier Le Parc
[cat. 63]



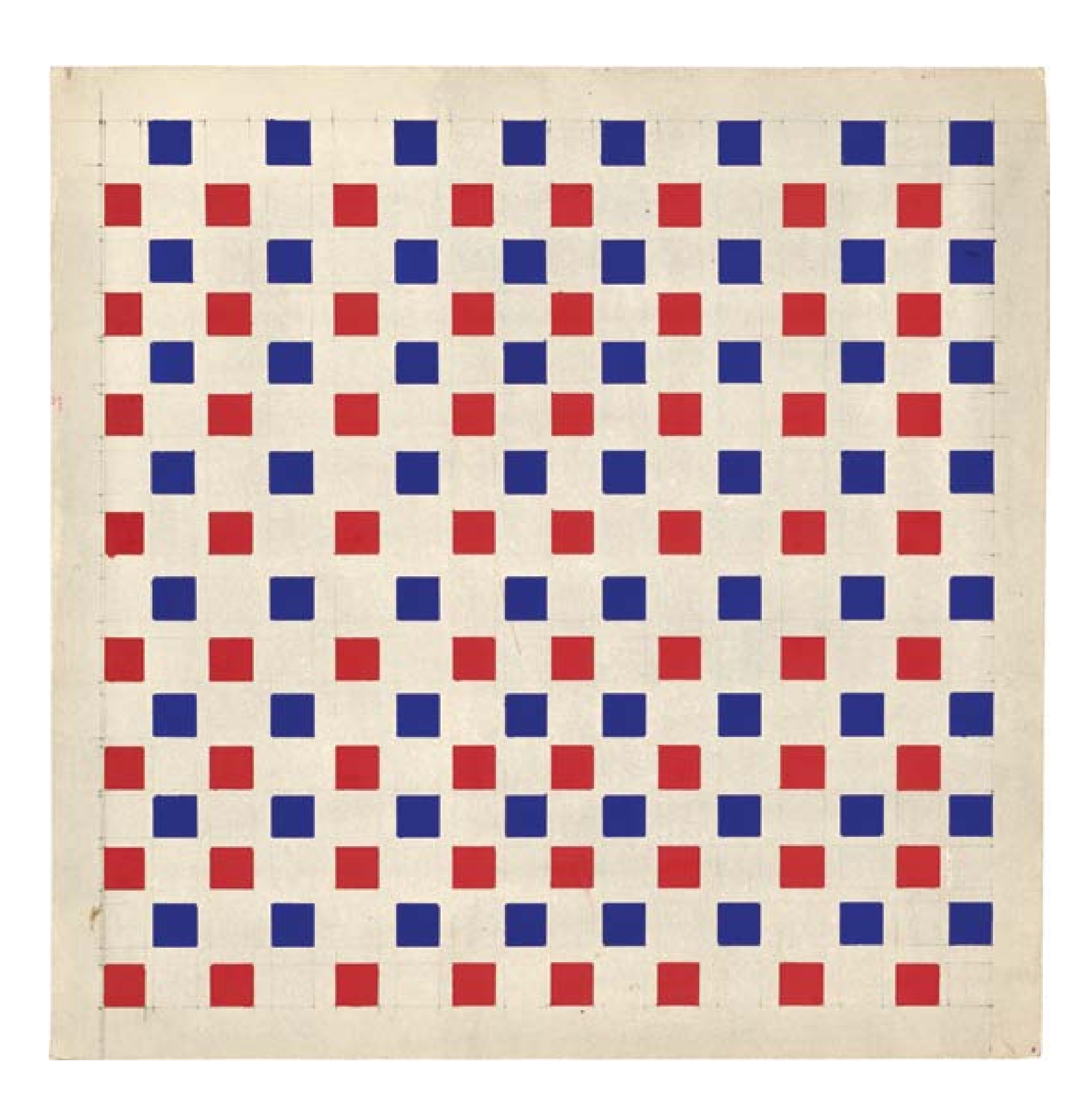
Traslación colectiva
1959
Gouache sobre cartón
24 x 168 cm
Atelier Le Parc
[cat. 64]



Translation circulaire
1959
Tinta sobre cartón
12,5 x 64,2 cm
Atelier Le Parc
[cat. 65]

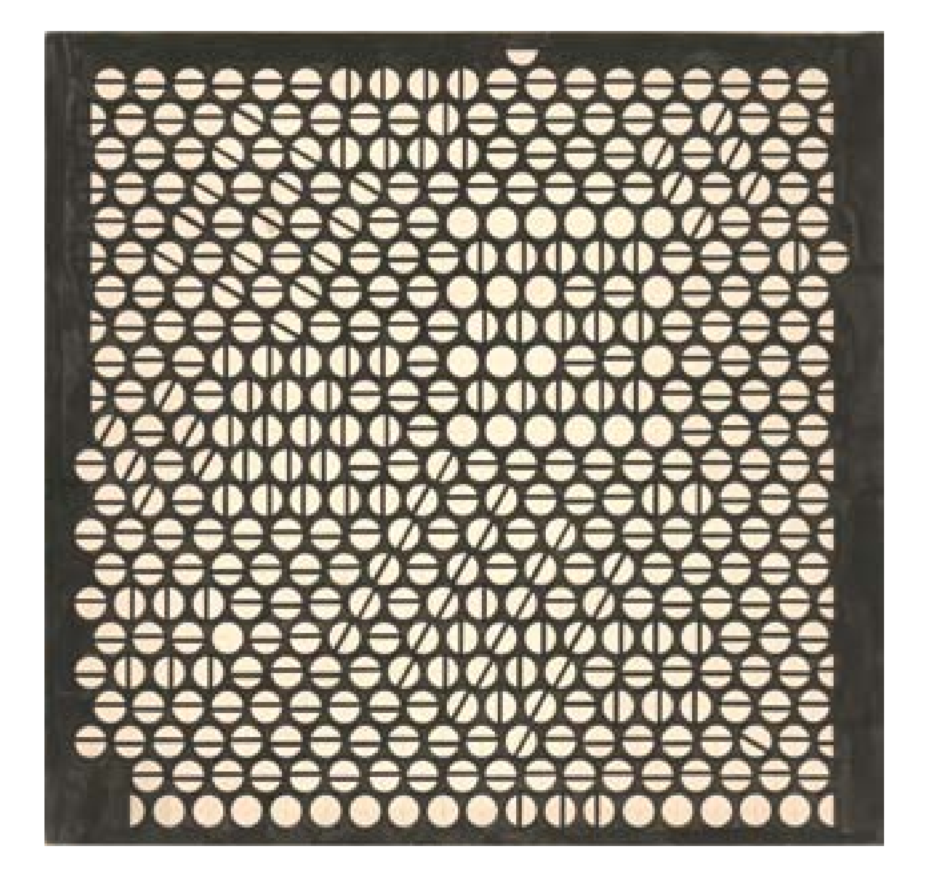


Mutations
1959
Gouache sobre cartón
15 x 49,50 cm
Atelier Le Parc
[cat. 66]

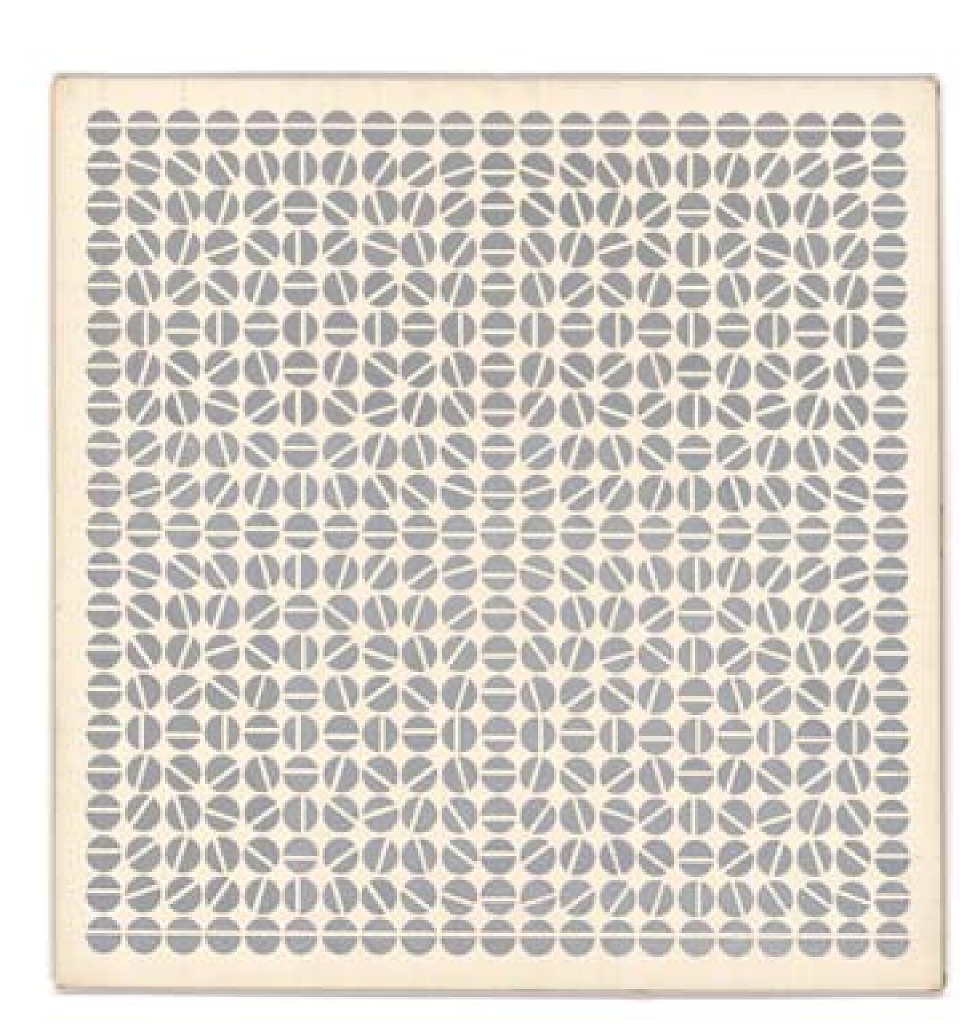


París 20 Marzo 1959
1959
Gouache sobre cartón
23 x 23 cm
Atelier Le Parc
[cat. 67]

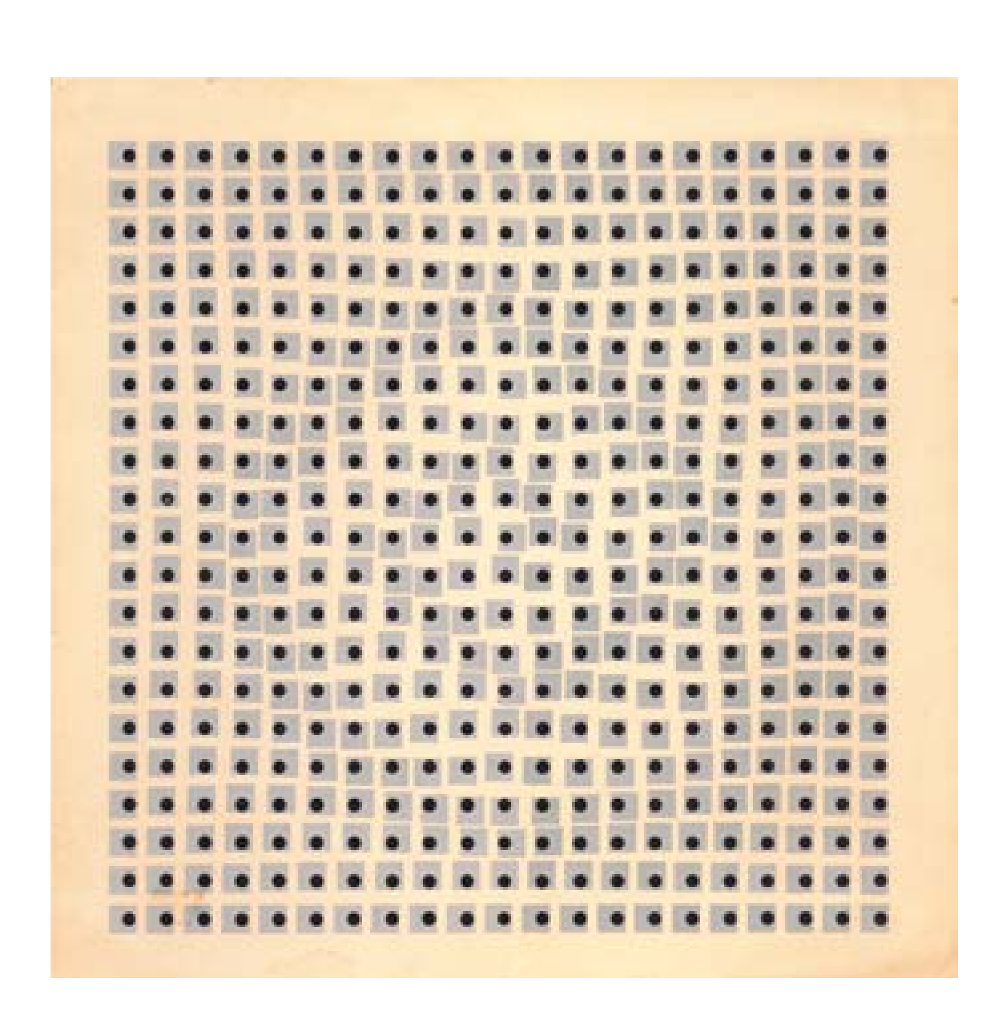
Sur série de cercles
1959-1991
Tinta sobre cartón
47 x 49,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 68]



En rotation
1959
Gouache sobre cartón
59 x 59 cm
Atelier Le Parc
[cat. 69]



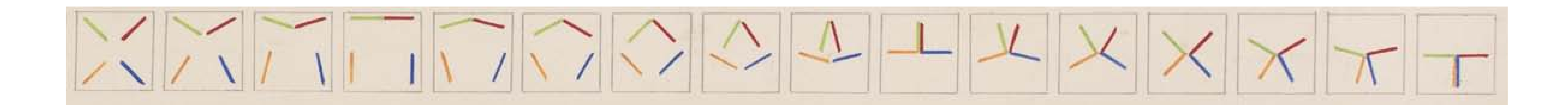
Sequences de rotation
1959
Gouache sobre cartón
49,5 x 49,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 70]



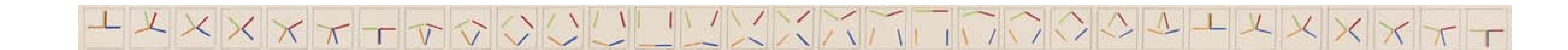
Traslación circular
1959
Gouache sobre cartón
63 x 63 cm
Atelier Le Parc
[cat. 71]

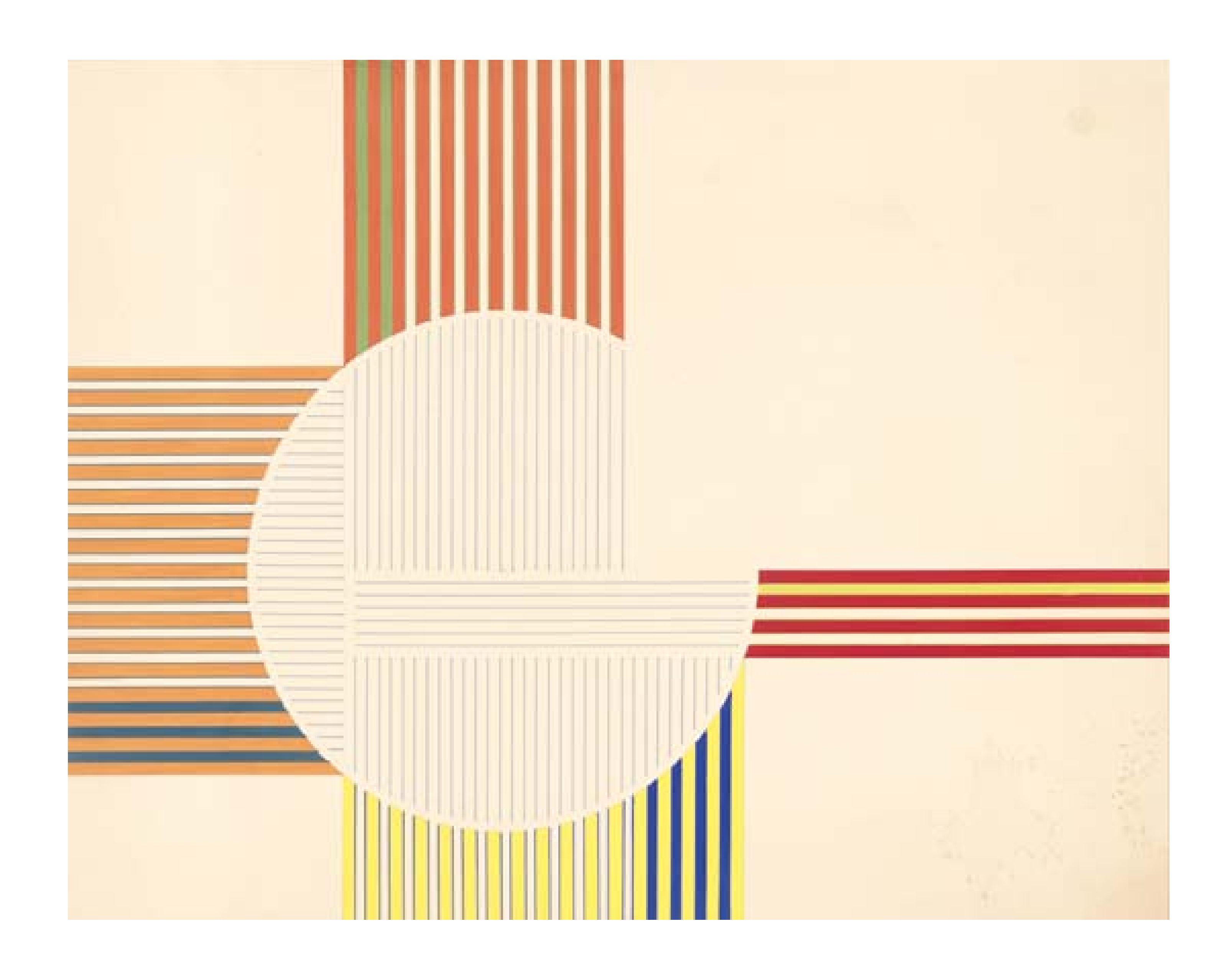
Secuencias en rotación color
1959
Gouache sobre cartón
49,2 x 49,2 cm
Atelier Le Parc
[cat. 72]





Séquences
1959
Gouache sobre cartón
4 x 73 cm
Atelier Le Parc
[cat. 73]

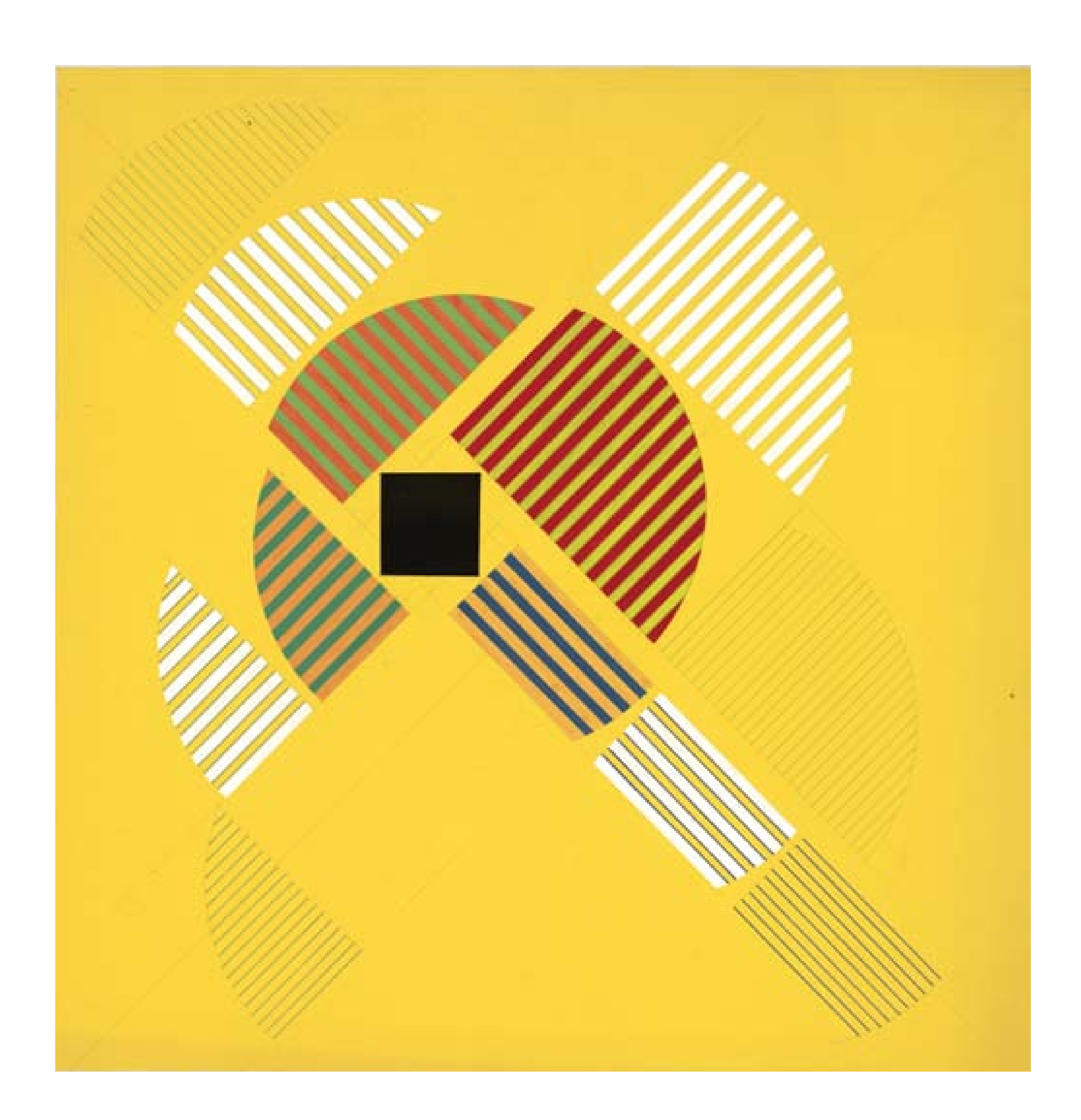




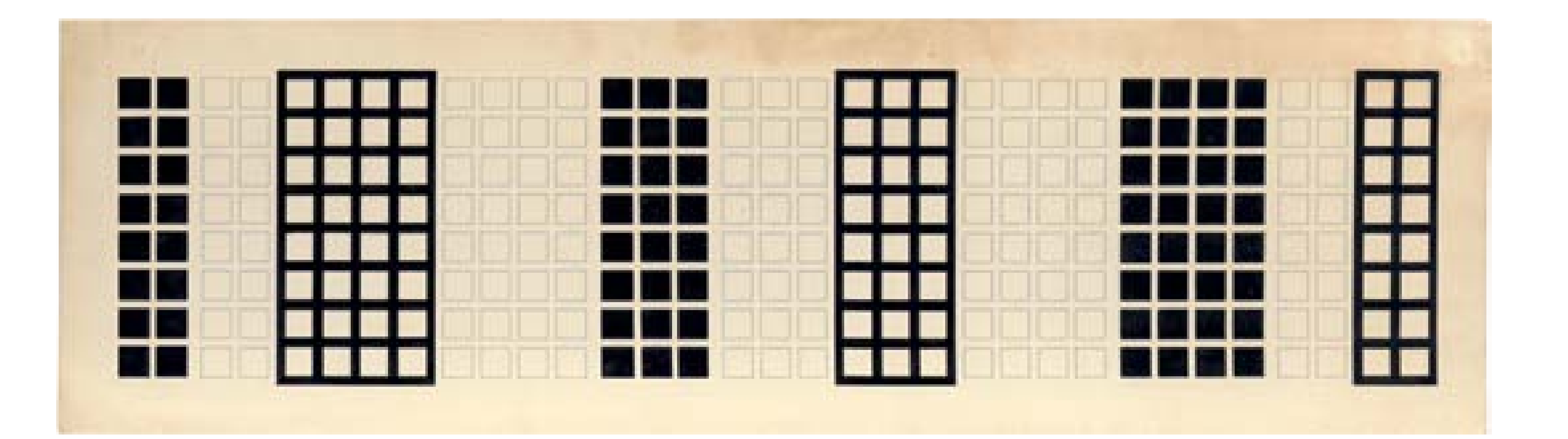


Cercle virtuel
1959
Gouache sobre cartón
38 x 49,7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 74]

Círculo y círculo
1959
Gouache sobre cartón
49 x 49 cm
Atelier Le Parc
[cat. 75]



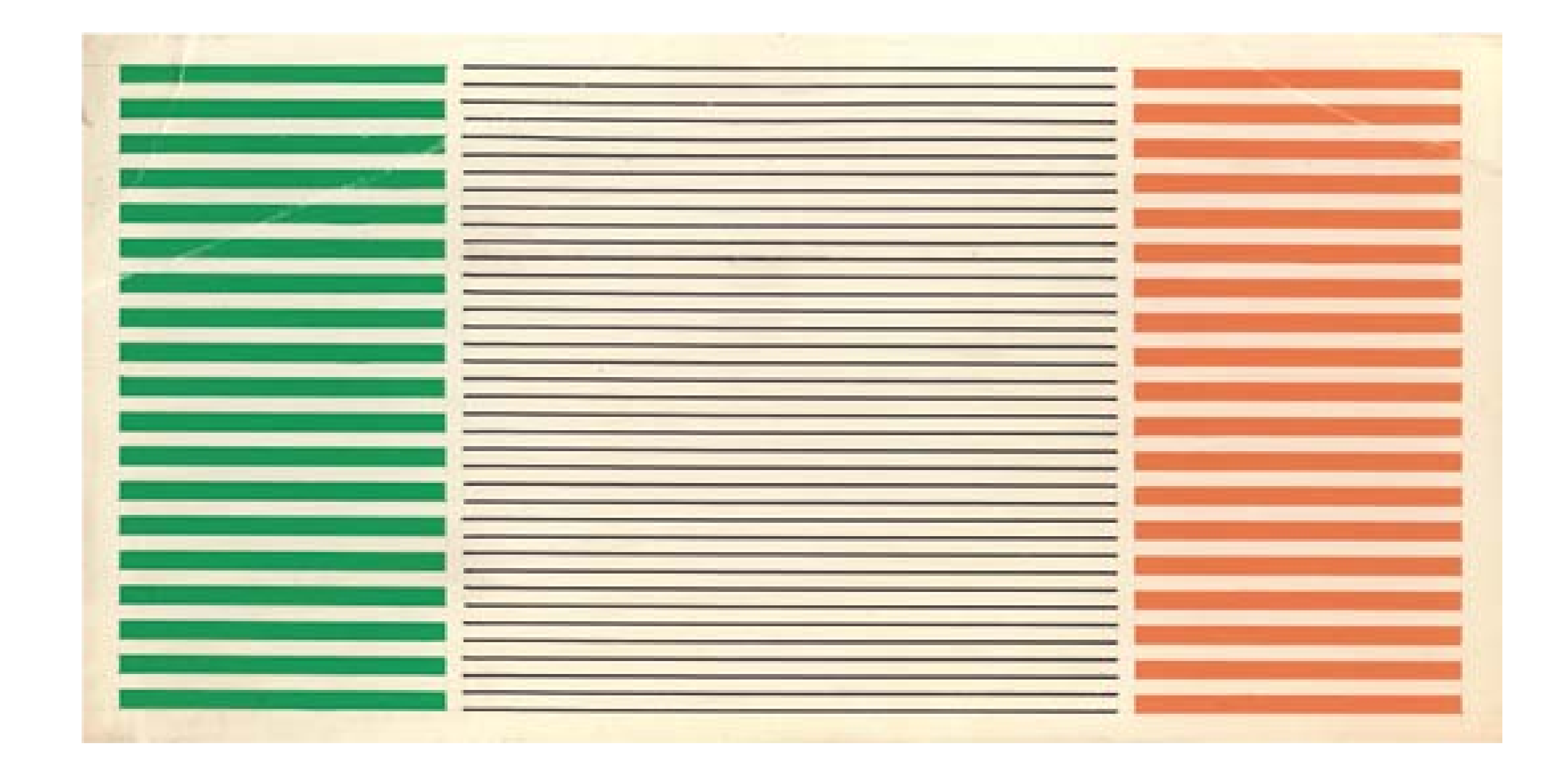
En diagonal
1959
Gouache sobre cartón
50 x 50 cm
Atelier Le Parc
[cat. 76]



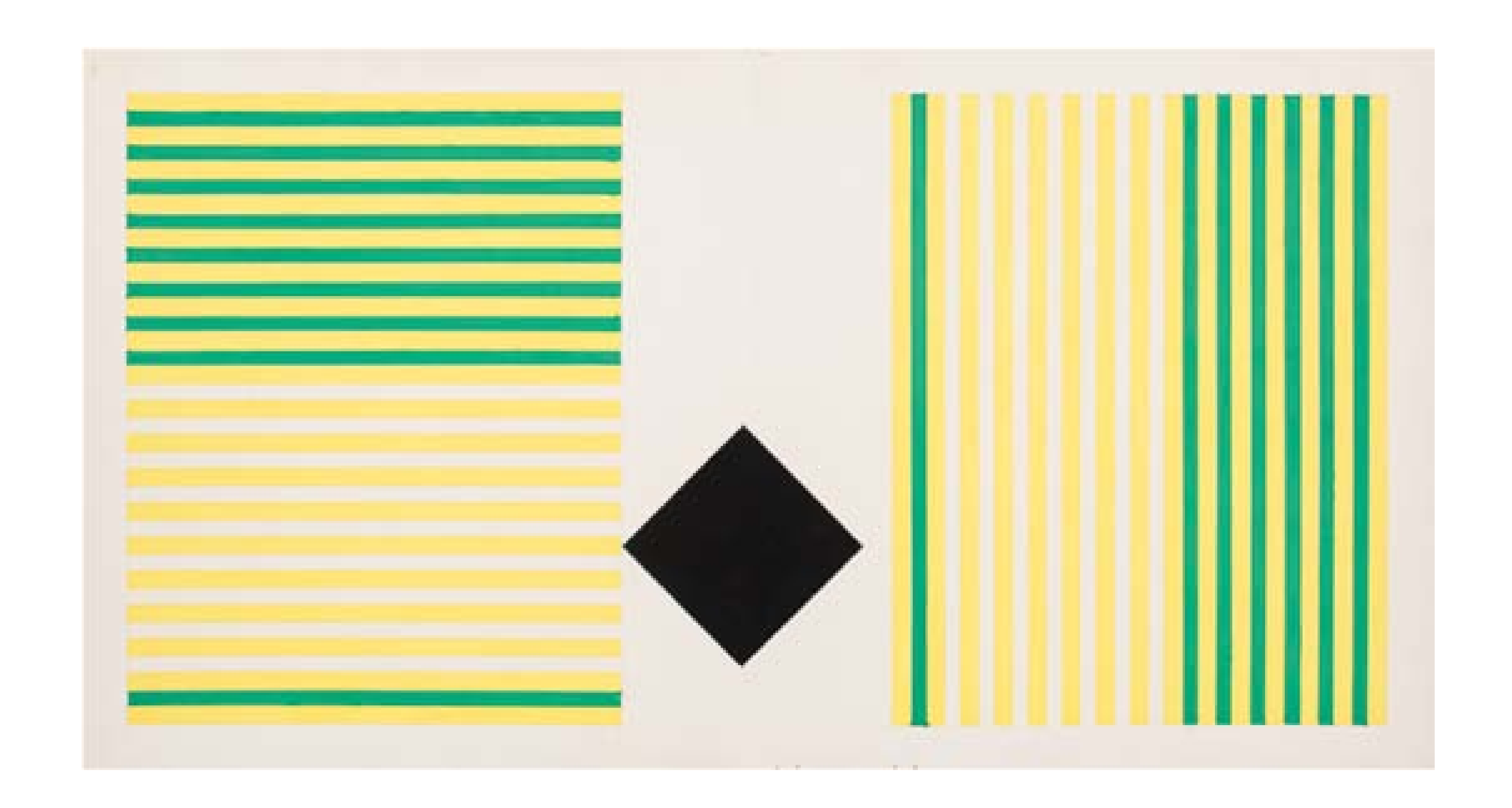
Post-Imagen en negativo y positivo
1959
Tinta sobre cartón
16,5 x 57 cm
Atelier Le Parc
[cat. 77]

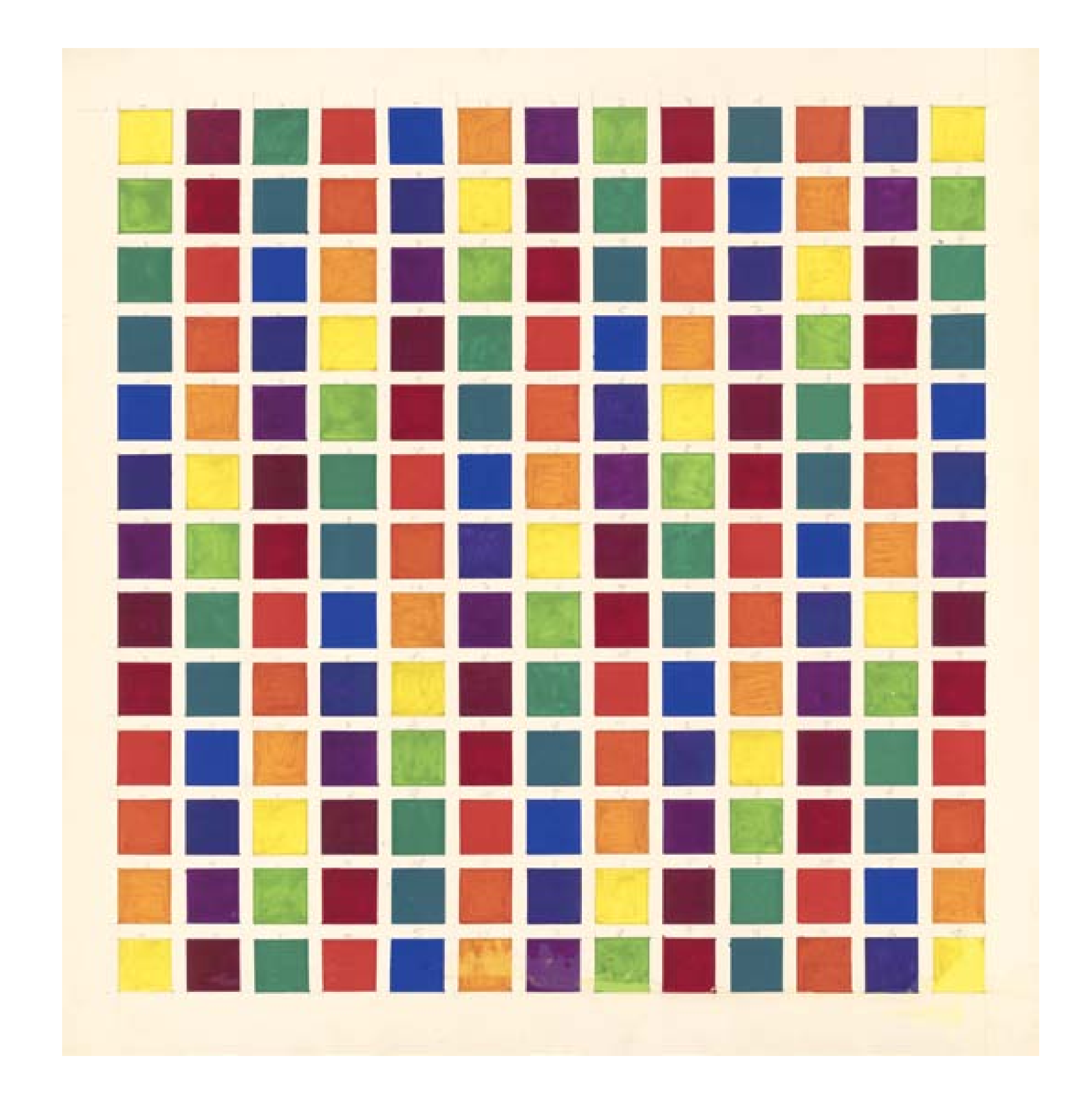


Post-Imagen variante
1959
Gouache sobre cartón
27,5 x 24,7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 78]



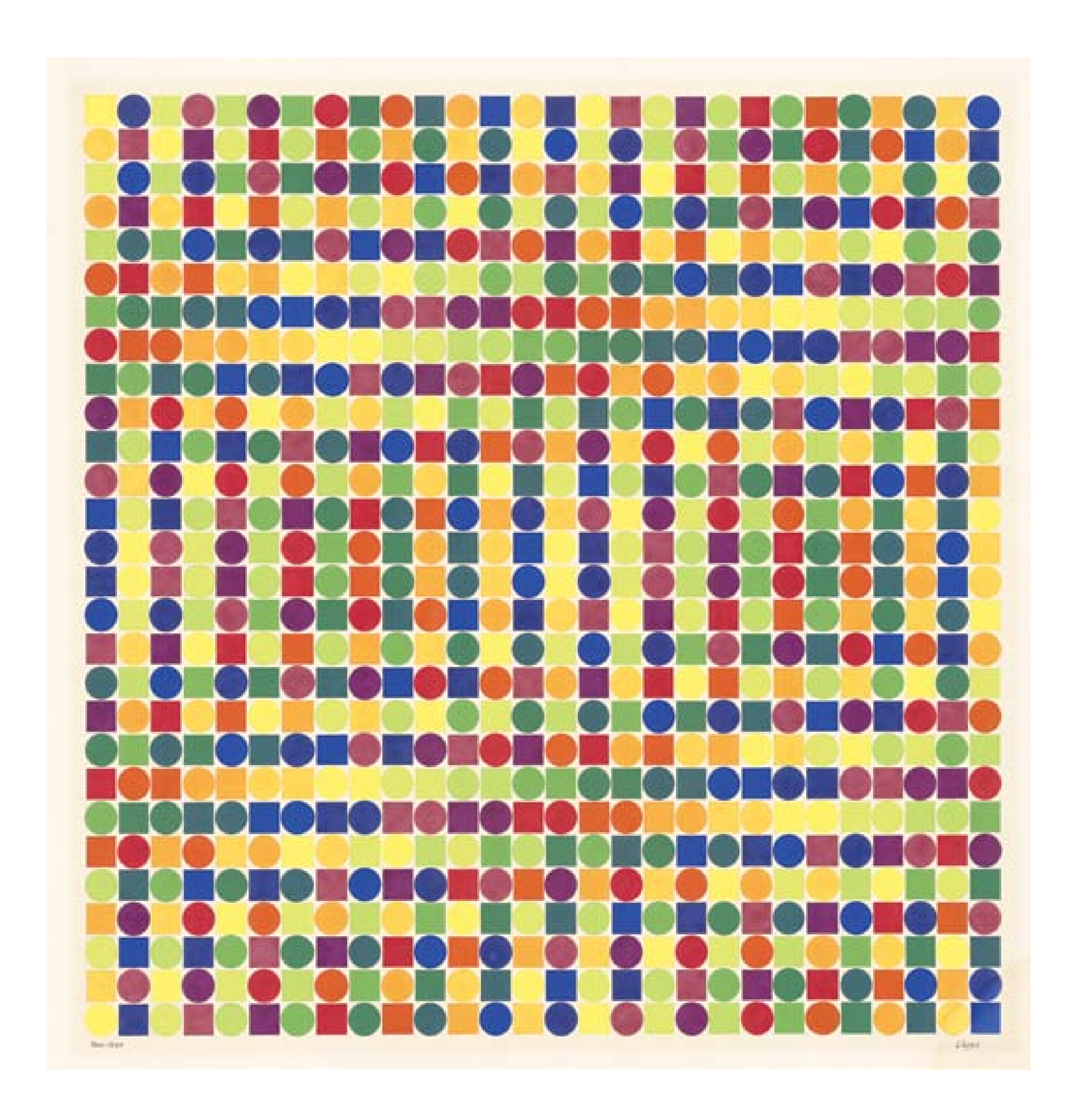
Post-Imagen con guía central
1959
Gouache sobre cartón
21 x 40,3 cm
Atelier Le Parc
[cat. 79]





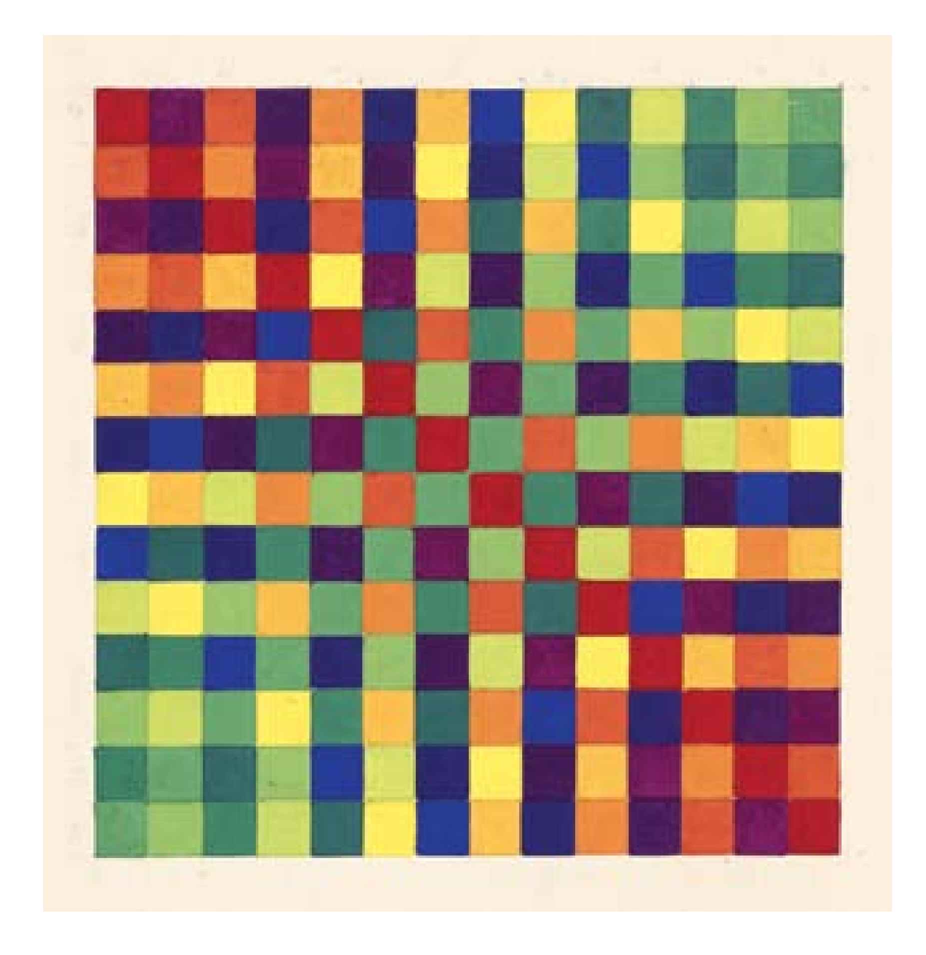
Amarillo - verde - rombo negro
1959
Gouache sobre cartón
21,4 x 40 cm
Atelier Le Parc
[cat. 80]

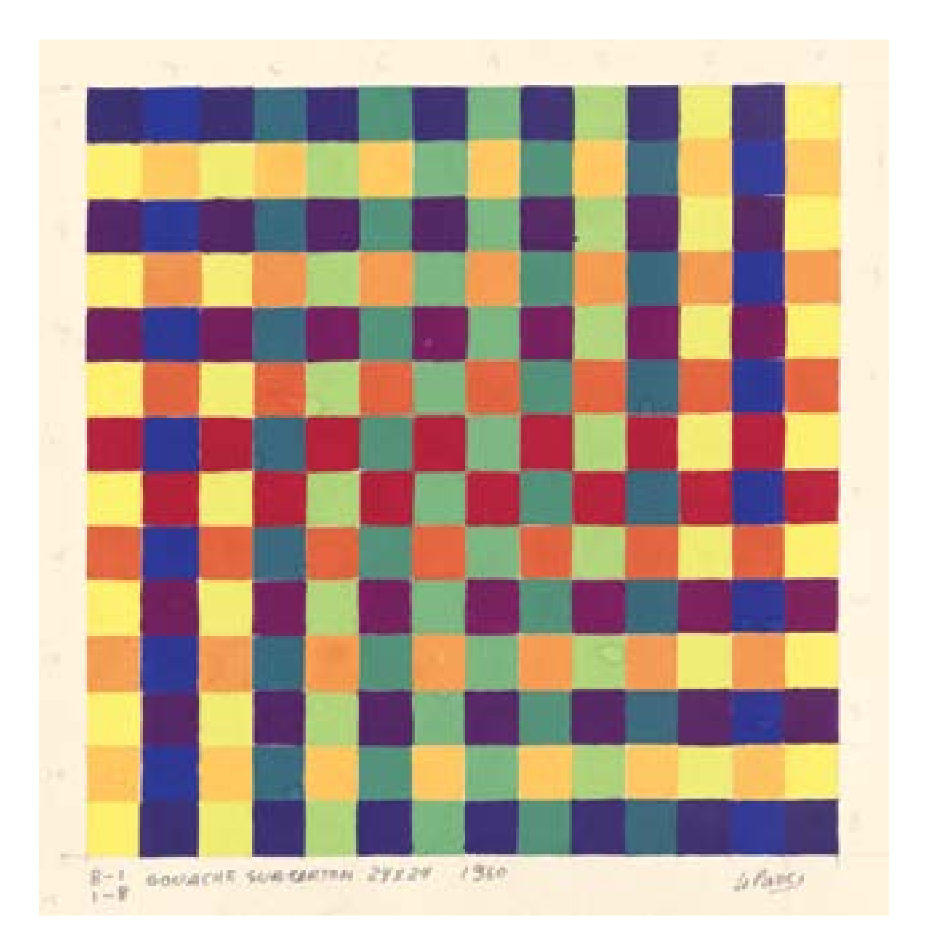
Ordenación doce colores
1959
Gouache sobre cartón
38 x 38 cm
Atelier Le Parc
[cat. 81]



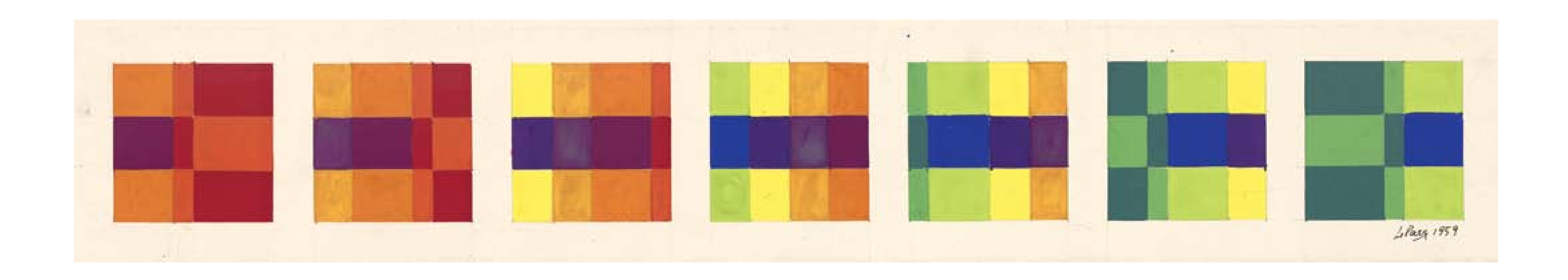
Série 28 n°1-1 8-8
1960
Gouache sobre cartón
75 x 75 cm
Atelier Le Parc
[cat. 82]

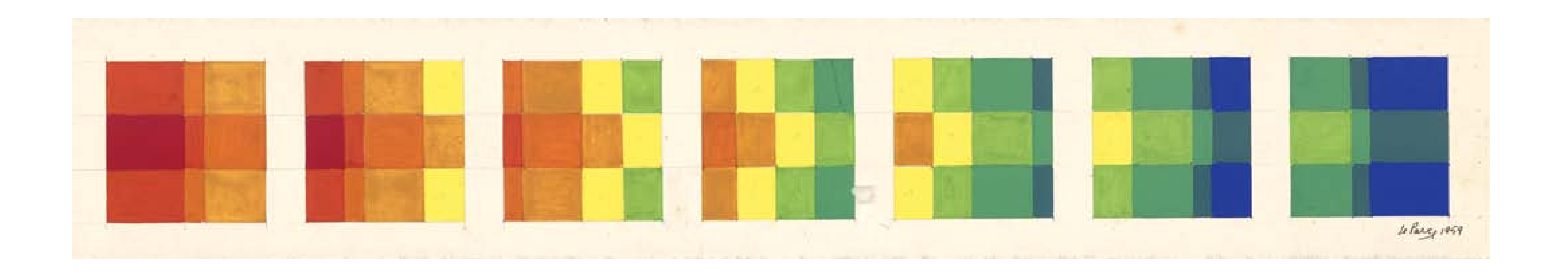
Quatre trames juxtaposées de 14 couleurs
1959
Gouache sobre cartón
30,3 x 30,3
Atelier Le Parc
[cat. 83]





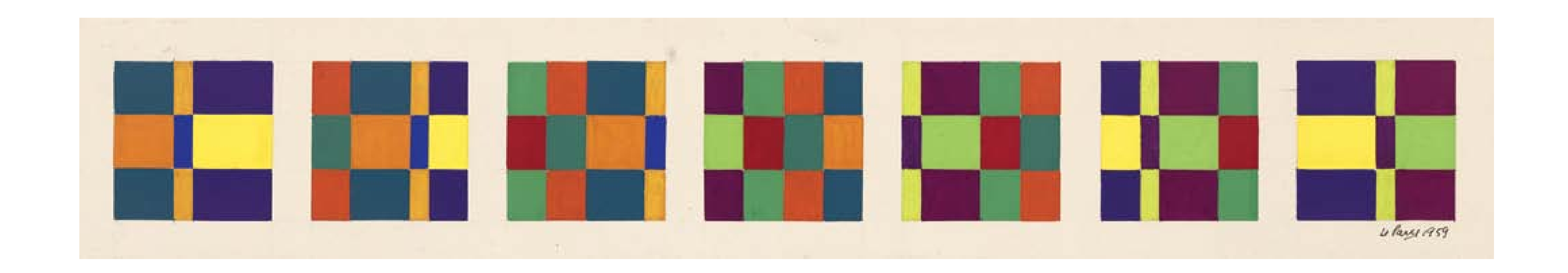
8 – 11 – 8
1960
Gouache sobre cartón
24 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 84]



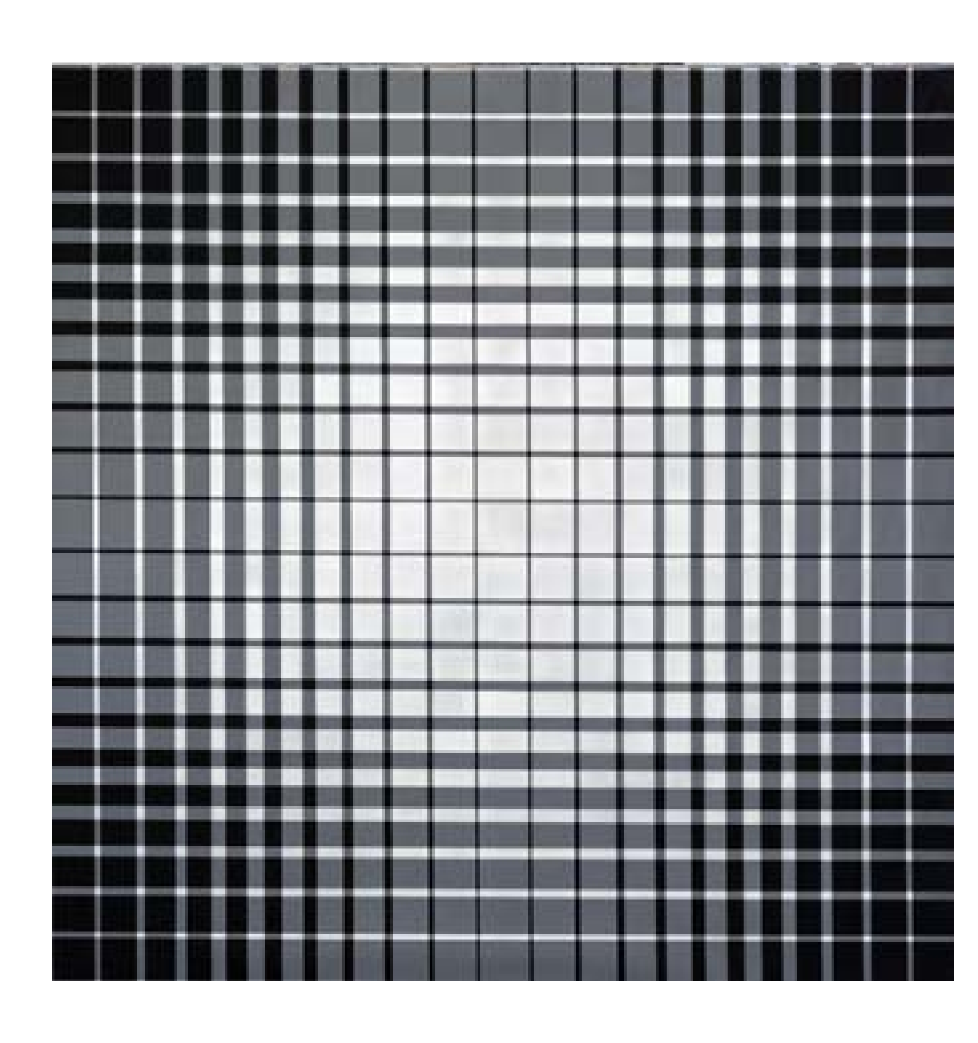


Movimiento de derecha a izquierda 1
1959
Gouache sobre cartón
13,5 x 49,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 85]

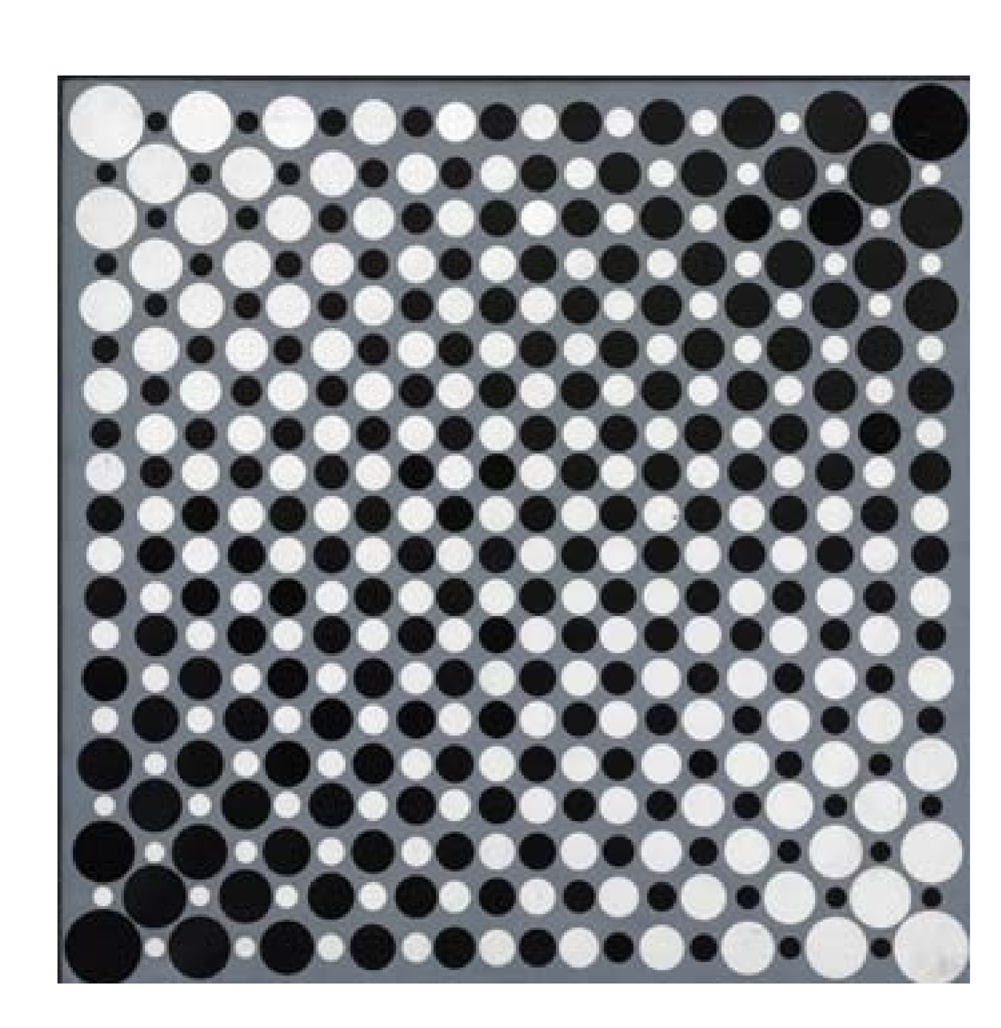
Movimiento de derecha a izquierda 2
1959
Gouache sobre cartón
11,5 x 37,7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 86]



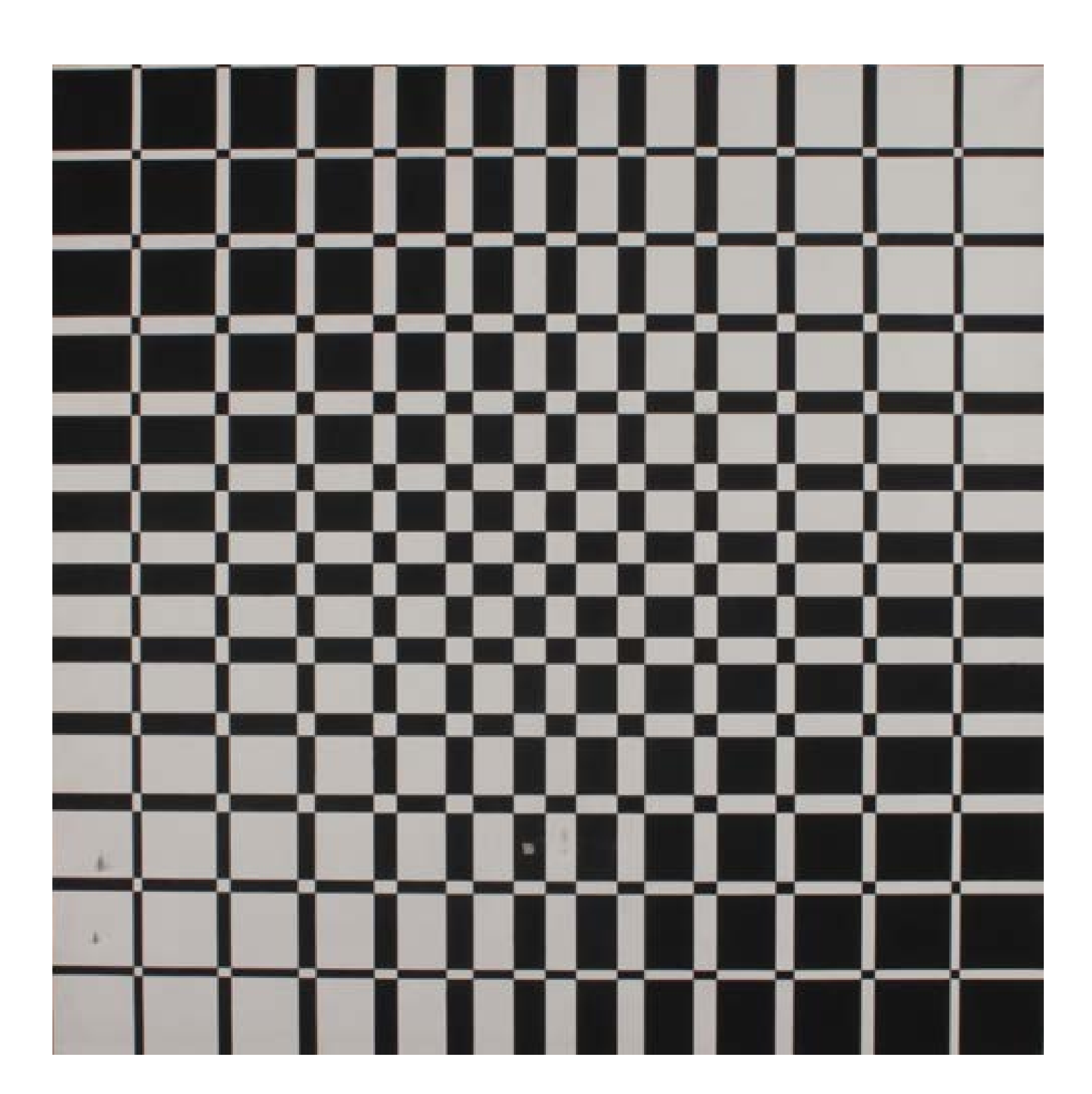
Movimiento de derecha a izquierda 3
1959
Gouache sobre cartón
15 x 49,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 87]



Hommage solennel séquences progressives ambivalentes
1959
Óleo sobre tela
136 x 136 cm
Atelier Le Parc
[cat. 88]



Séquences progressives ambivalentes avec cercles
1959
Óleo sobre tela
122 x 122 cm
Atelier Le Parc
[cat. 89]

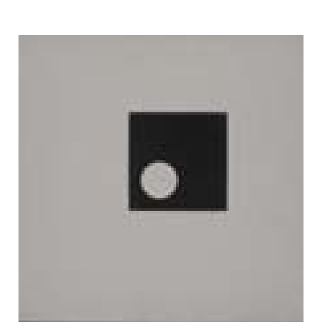
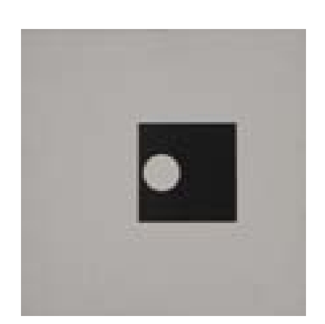
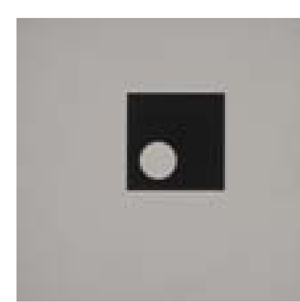
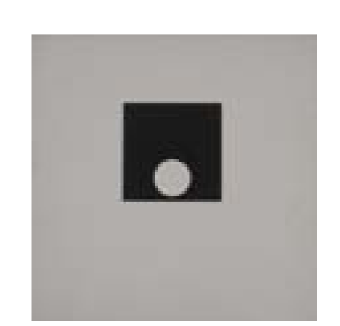


Séquences progressives ambivalentes
1959
Óleo sobre tela
112 x 112 cm
Atelier Le Parc
[cat. 90]



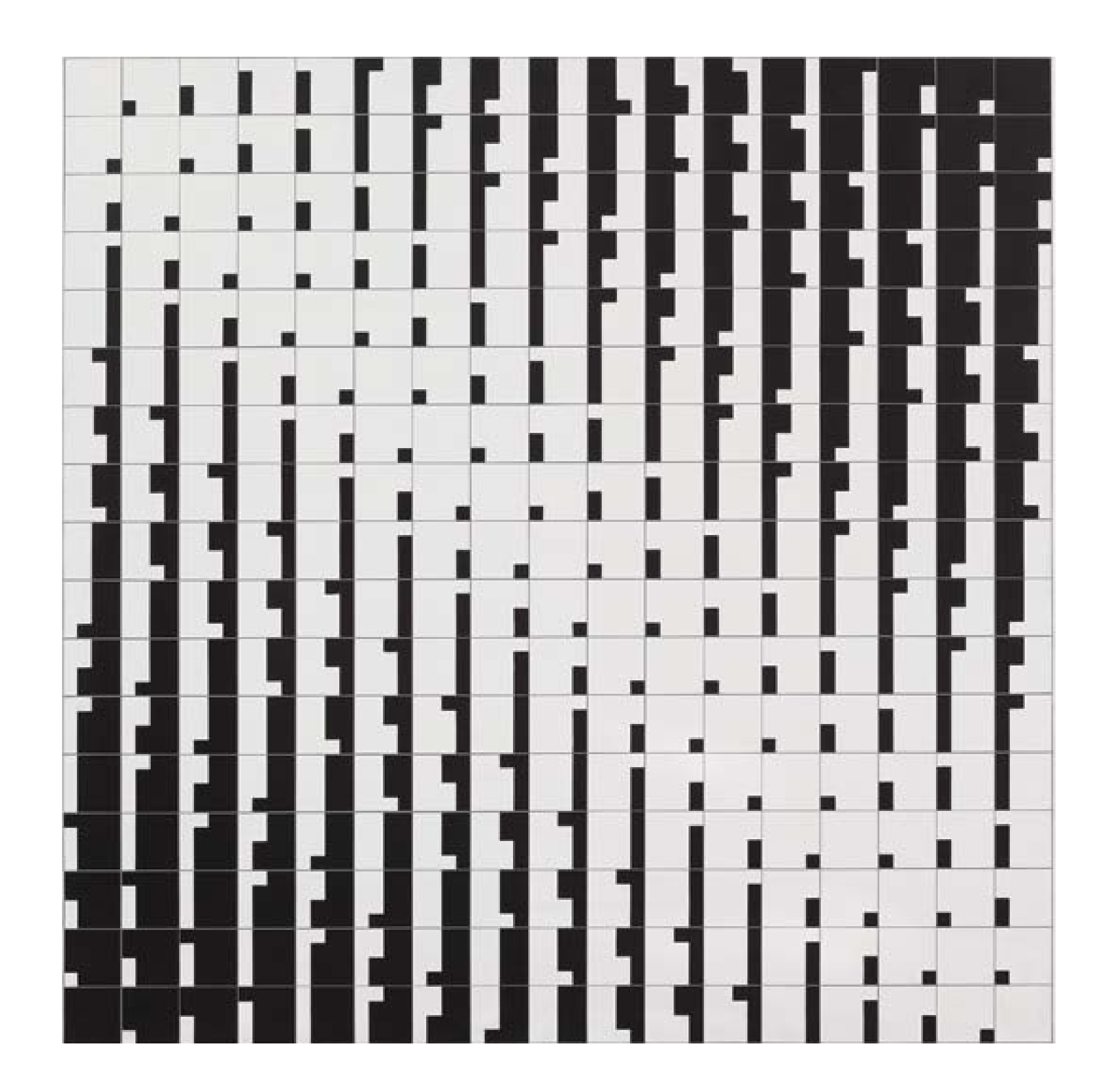
Progression 1/13
1959-1999
Acrílico sobre tela sobre madera
40 x 520 cm
Atelier Le Parc
[cat. 91]



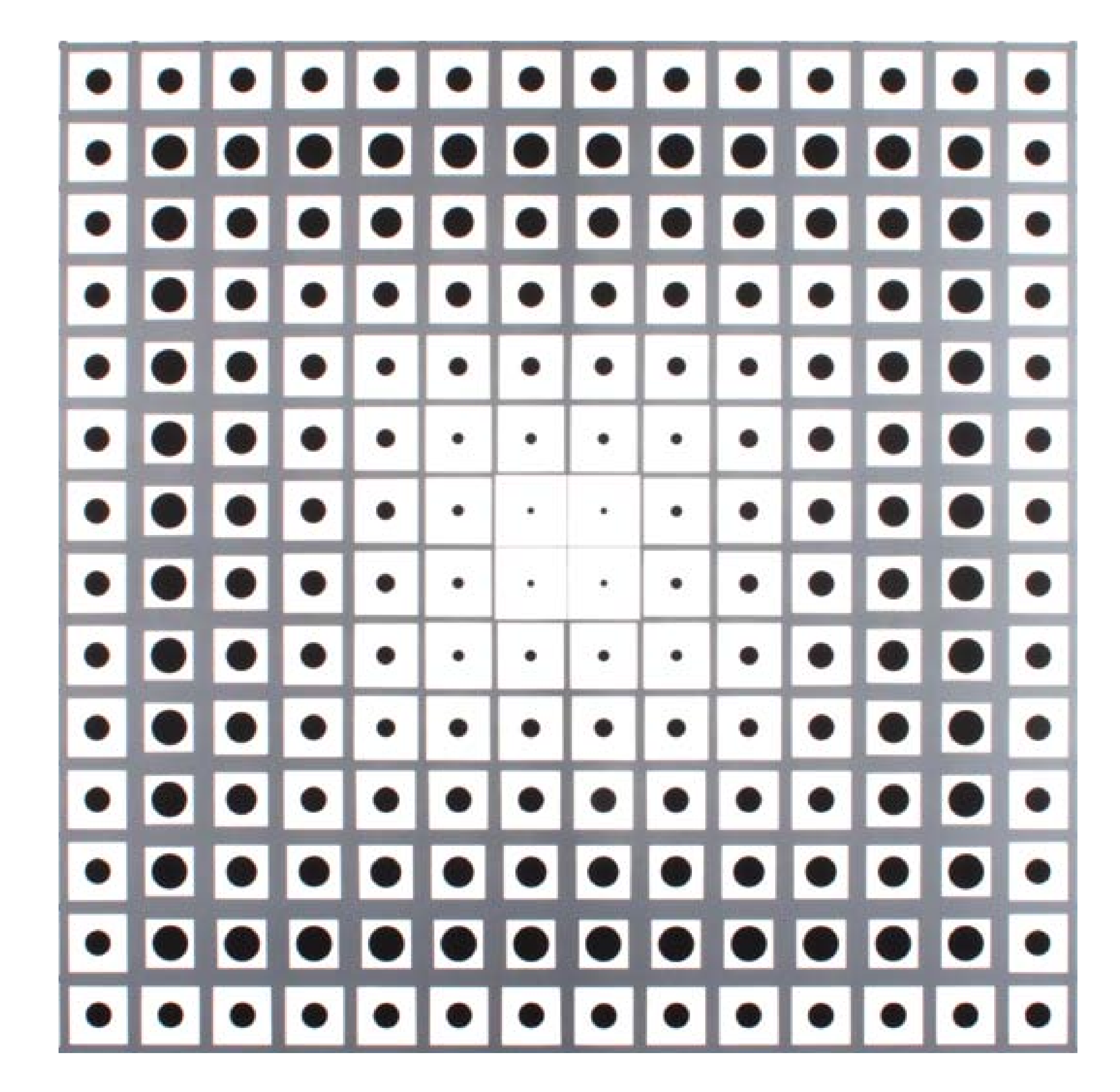








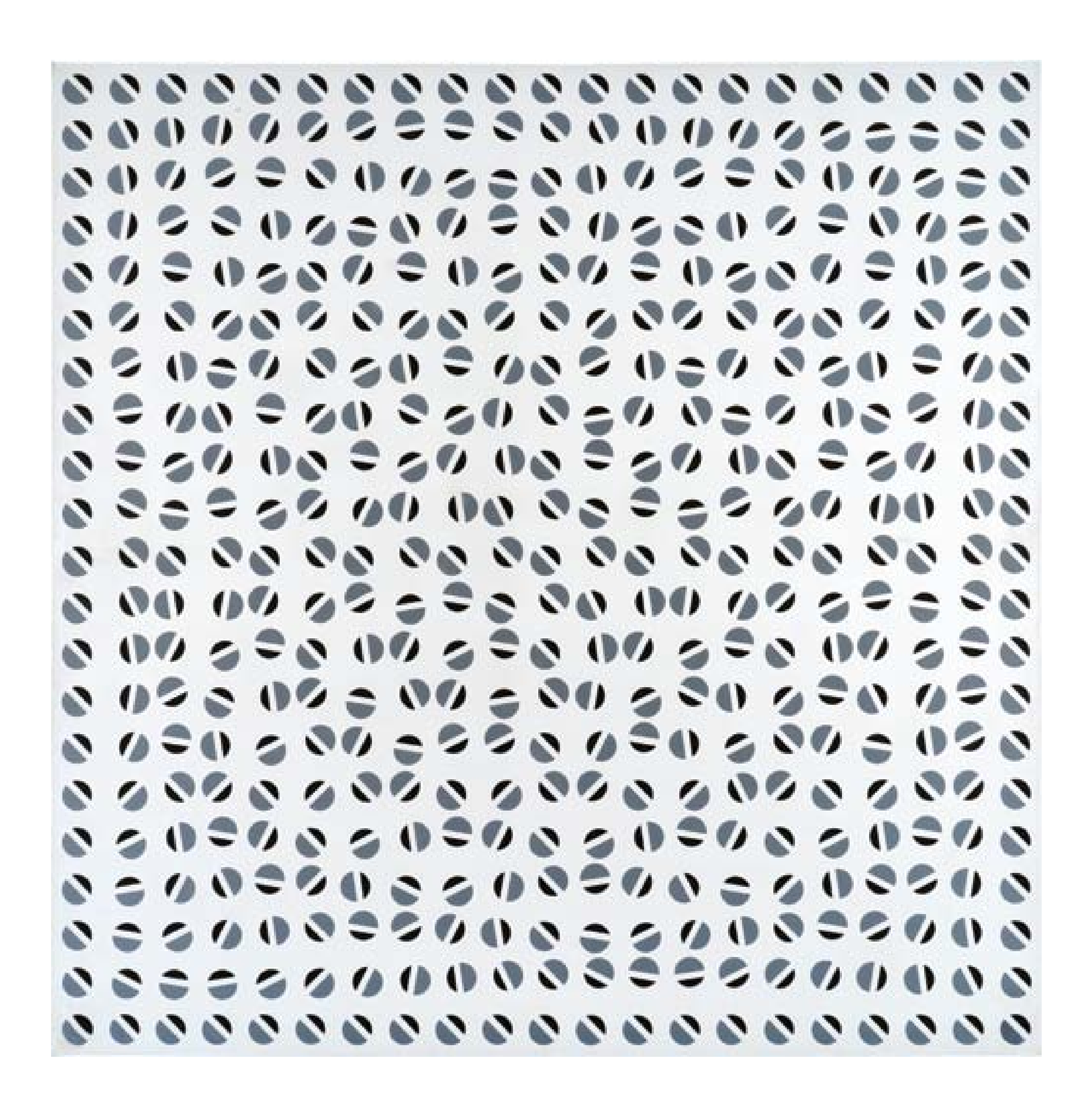
Translation circulaire 1/9
1959-1999
Acrílico sobre tela
40 x 360 cm
Atelier Le Parc
[cat. 92]



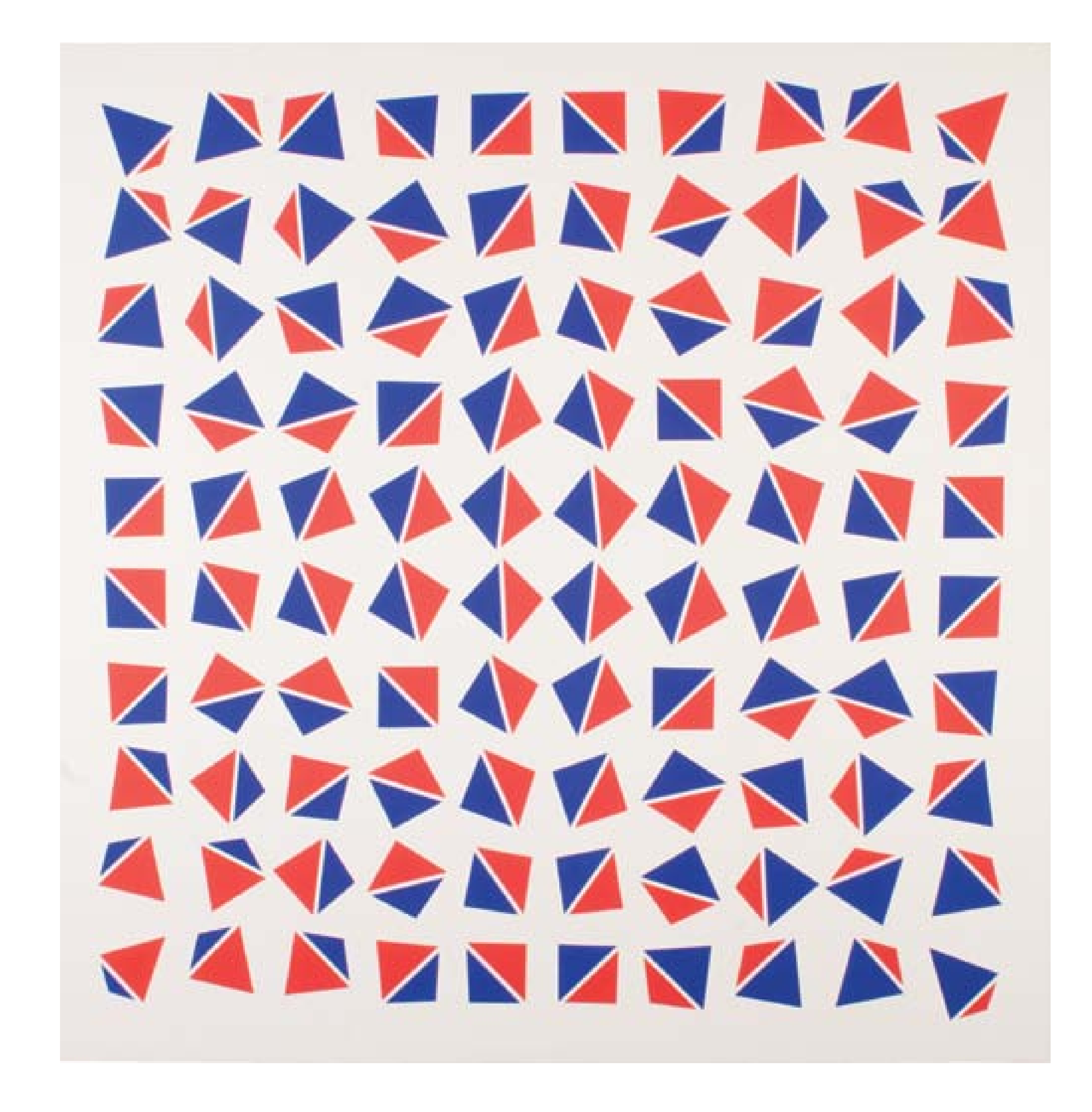
Séquence quatitatives
1959-1991
Acrílico sobre tela
200 x 200 cm
Atelier Le Parc
[cat. 93]



Double progression
1959-1991
Acrílico sobre tela
200 x 200 cm
Atelier Le Parc
[cat. 94]

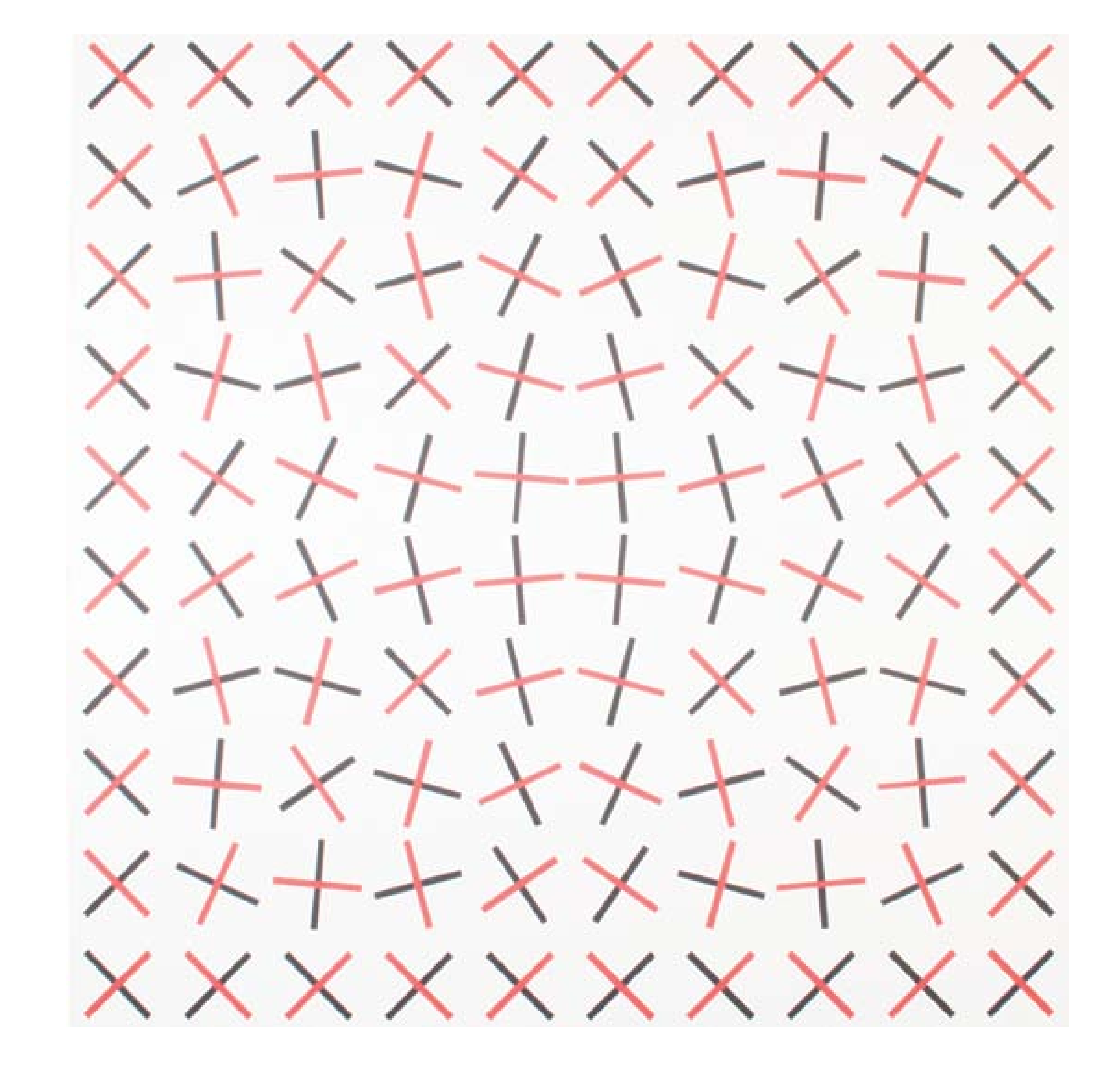


Séquences de rotation
1959-1991
Acrílico sobre tela
200 x 200 cm
Atelier Le Parc
[cat. 95]



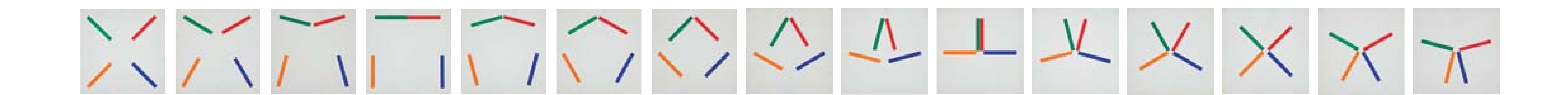
Secuencias de progresiones de rotación y mutación de formas y velocidades ambivalencia
1959-2016
Acrílico sobre tela
150 x 150 cm
Atelier Le Parc
[cat. 96]

Rotaciones en rojo y negro
1959-2015
Acrílico sobre tela
150 x 150 cm
Atelier Le Parc
[cat. 97]









Séquences 1/31
1959-1999
Acrílico sobre tela
30 x 930 cm
Atelier Le Parc
[cat. 98]

Eliminar la palabra "arte" Notas para la apreciación de nuestras investigaciones

Nos gustaría revelar, sin ninguna pretensión de exactitud conceptual o teórica, de manera simple y clara, algunos aspectos de nuestra posición y de nuestra actividad.
Es necesario precisar que, en nuestro trabajo, toda pretensión a lo absoluto y a lo definitivo está excluida.
Nuestra principal preocupación es situarnos en el arte actual, recordando que las artes plásticas deben conservar una connotación social. Habiendo llegado a la vida artística por los medios habituales (aprendizaje del dibujo, de la pintura, de la historia del arte, etc.) y condicionados por la superestructura social que es el arte, tanto desde el punto de vista conceptual como emotivo (medios de expresión, dibujo, pintura, escultura, trabajo individual) o social (profesorado de dibujo, de pintura, concursos, salones oficiales, galerías, crítica de arte), tomamos conciencia de nuestra situación y de las contradicciones que conlleva.
Llegamos a comprender la profundidad de la alternativa en la confusión de la situación actual. Y en términos más o menos aproximados, podemos ver los extremos de esta alternativa.
O continuamos en el mundo mítico de la pintura con nuestra más o menos gran capacidad de expresión y experiencia, aceptando la situación social del artista en tanto que individuo privilegiado y único con un destino predeterminado.
O desmitificamos el arte, reduciéndolo en términos claros a toda actividad del hombre, donde el interés se sitúa en el fenómeno visual y no en las iluminaciones abruptas que podemos recibir de nuestra inspiración o de nuestros estados anímicos. O por el contrario, su valor expresivo es el producto de una profunda e intangible identidad del hombre-pintor con su tiempo y con las aspiraciones del ser humano.
Frente a semejante alternativa, estamos felices de haber emprendido la tarea de desmalezar el camino, con la intención de llegar a considerar el arte como una simple actividad del hombre.

La inestabilidad

Sabemos que, para llegar a esto en la realidad, será necesario un largo período de investigación y de actividad. En cantidad de aspectos también estará bajo la influencia del panorama del arte actual.
Con el objeto de lograrlo, continuamente confrontamos nuestra tarea con la búsqueda de una conciencia clara para nuestras experiencias o nuestra actividad social. Queremos eliminar de nuestro vocabulario la palabra "arte" y todo lo que actualmente representa.
Hemos buscado y proponemos realizar investigaciones cuyo resultado todavía puede ser compatible con las nociones tradicionales de dibujo, cuadro, relieve, escultura, e incluso obra de arte apreciable y comercializable en los términos del arte actual.
La noción de pieza de arte comienza a desaparecer en nosotros. Simplemente buscamos visualizar, con medios claros y objetivos, la vivencia actual del hombre.
Nuestra tarea puede ser calificada de absurda y desplazada, sin posibilidad alguna de alcanzar un resultado; en el mejor de los casos, larga y penosa. Simplemente, experimentamos la dicha de habernos embarcado en ella, y tenemos la fe y la plena seguridad de no poder afirmar nada definitivo y absoluto.
Por lo que respecta a la realización práctica, ponemos el acento en un plano inmaterial existente entre la obra (o la experiencia) y el ojo humano. Toda obra de arte es, ante todo, una presencia visual. Reconocemos el diálogo visual entre el ser y el objeto.
El lugar que damos a la existencia del hecho plástico no está ni en la sospecha emotiva preconcebida en el ser, ni en la realización técnica de la obra de arte misma, sino en la conjugación del ser y del objeto en un plano visual equidistante.
De ahí nuestra oposición a las soluciones de las organizaciones formales, sistemáticas, aleatorias o de cualquier otra naturaleza, en la medida en que no son más que una simple retórica de la superficie, del volumen, del espacio o del tiempo.

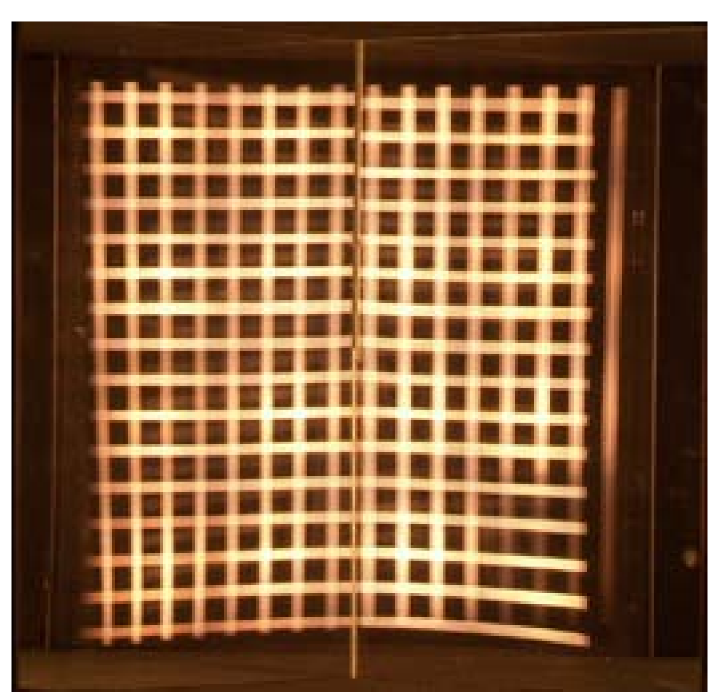
Queremos que quede bien clara nuestra intención de situar nuestra experiencia en el plano inmaterial entre el ser y el objeto perfectamente maleable. Así se explica nuestra distancia con relación a la forma, la que contiene un carácter particular, como lo indicaba Mondrian en sus escritos de 1941.
Nos situamos en el centro del problema de las relaciones, reduciendo la forma a su más simple expresión, representándola en el anonimato de las formas homogéneas. Y damos así más libertad a las relaciones que materializan un elemento invisible de la obra que lo que pueden realizar los elementos aislados.
En otro nivel, examinamos las relaciones de esas características particulares y les establecemos grados de anonimato y de homogeneidad. Nos liberamos así del apego al valor formal y de sus consecuencias extravisuales.
En el curso de nuestras investigaciones, nos alejamos de manera cada vez más evidente del objeto plástico en sí, con sus soluciones propias, y de su relación, significada de antemano, con el espectador. Llegamos a niveles más inmateriales donde se pueden establecer las coordenadas de la relación visual de una manera realmente dinámica entre el ser y la obra.
Consideramos al movimiento un elemento intrínseco del fenómeno visual. No lo planteamos ni como un problema, ni como un objetivo. Establecemos la diferencia entre movimiento y agitación. Si podemos establecer una relación dinámica entre el ojo humano y un objeto plástico, de una manera implícita, esto generará una vivencia del movimiento con implicación del Tiempo.
Poner un motor en marcha producirá un movimiento, pero no será suficiente para considerarlo una búsqueda visual. Comprobar que algo se mueve no es participar en el fenómeno. El uso y abuso del movimiento, como de otros recursos técnicos del arte plástico, ocultan una incomprensión del sentido del movimiento, salvo que sea una incapacidad manifiesta.
No pretendemos ser capaces de encarar totalmente el problema del movimiento. Solo señalamos la validez del sentido del movimiento, a partir de la relación dinámica entre el espectador y el objeto artístico.
Establecemos así una primera apreciación del movimiento en un plano estrictamente fisiológico.
La relación, inevitable, del ojo humano con ciertos estímulos visuales. El motor del movimiento que se produce no se debe únicamente a la constitución física del órgano de la visión; más que someterlo a representaciones o formas reconocibles, fáciles de comprobar, lo someteré a una serie de estímulos en cadena, a los cuales no es posible sustraerse.
Consideramos que ese nivel fisiológico es muy importante. Una superficie estática puede contener elementos válidos, susceptibles de producir movimiento a través de una interrelación dinámica con el ojo humano. En cambio, una rueda en movimiento, incluso con su cinética real, puede dejarnos completamente indiferentes tras la primera mirada.

Consideramos el desarrollo del movimiento a partir de las constantes fisiológicas de la visión humana. El movimiento, como simple agitación, nos resulta indiferente.
El movimiento significa tiempo, obra plástica, espacio.
Nos parece que conjugarlos, a partir de consideraciones fisiológicas, va a la par con las características del espacio, del tiempo y de sus relaciones.
Nuestra primera constatación: un espacio en dos dimensiones o una superficie pueden establecer una relación dinámica, un movimiento visual. Un espacio en tres dimensiones, por sus múltiples ángulos de vista, determina primeramente un tiempo de apreciación. Los objetos estáticos pueden contar con el desplazamiento del espectador. En cuanto al movimiento real, la relación con la idea de movimiento se hace más difícil.
Porque el movimiento real sobre una superficie o en un volumen comporta, básicamente, movimiento. Existe una gran diferencia entre la idea de movimiento y el movimiento real. Un objeto que se mueve puede no comportar la idea de movimiento, a pesar de agitarse. Constatamos que las consideraciones del movimiento en las artes visuales tienen una constitución propia que se diferencia del movimiento real, a pesar de incluirlo.
Partiendo del movimiento real, la dificultad se transforma en problema de tiempo con las implicaciones del empleo de las características de la idea de tiempo.
Podemos pasar del movimiento libre a la generación de movimiento con un comienzo, un desarrollo y un final donde, según un esquema menos predeterminado, pueden intervenir varios programas simultáneos sin relaciones definidas anteriormente.
Podemos también utilizar sistemas de aproximación en situaciones donde el movimiento produce un tiempo indeterminado con características imprevistas que podemos más o menos calcular con el sistema de probabilidades.

Julio Le Parc, 6 de noviembre de 1960.







Boite de lumière – Prototype 6
1960
Luz, madera, plástico, metal
32 x 47,5 x 20 cm
Atelier Le Parc
[cat. 99]



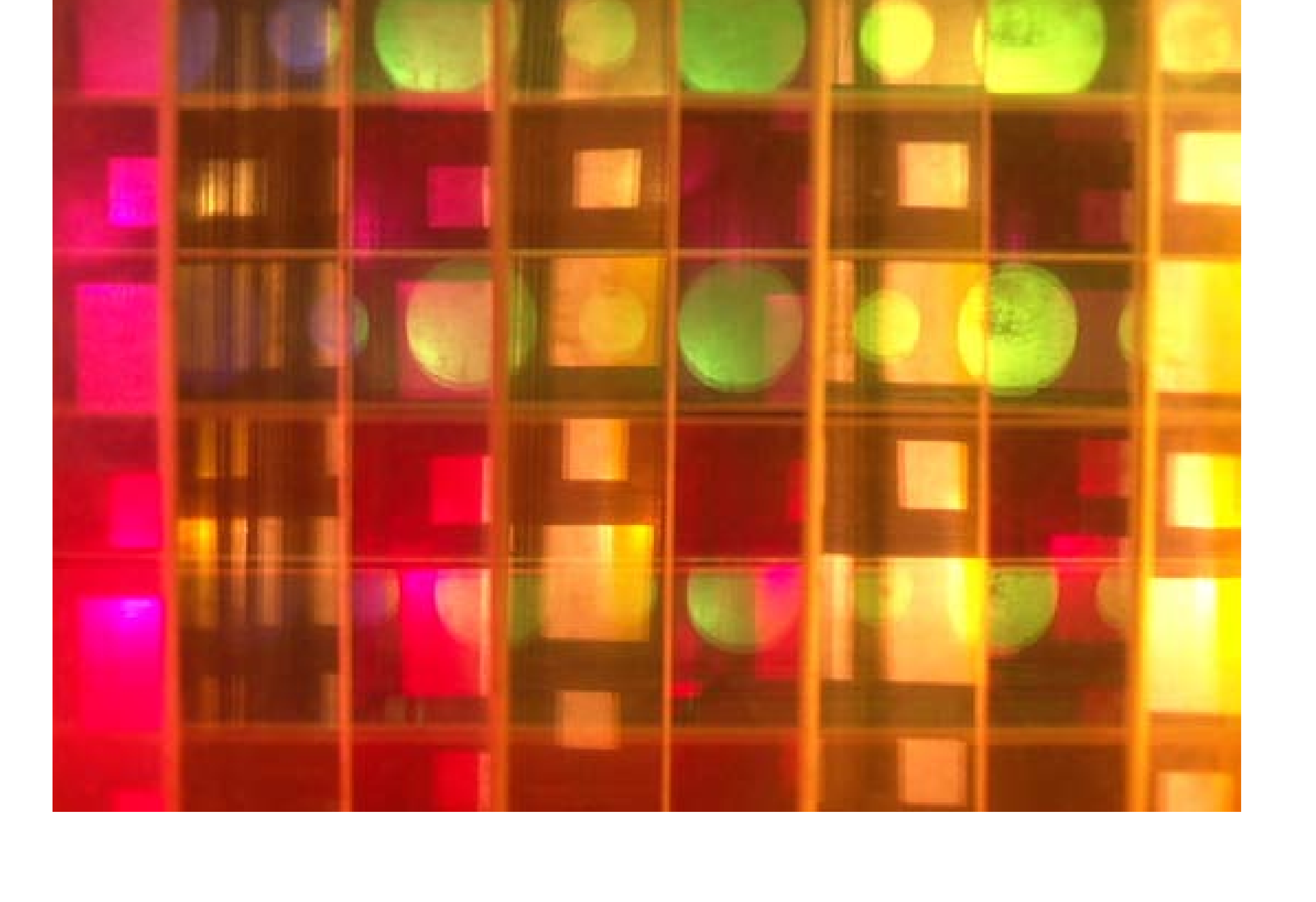
Boite de lumière – Prototype 1
1960
Luz, madera, plástico, metal
37 x 44 x 8 cm
Atelier Le Parc
[cat. 100]





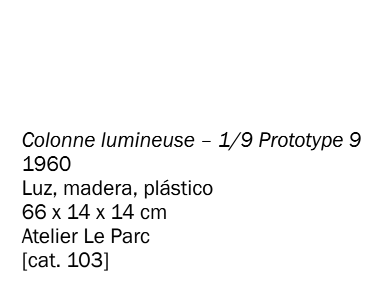


Boite de lumière – Prototype 5
1960
Luz, madera, plástico, metal
20 x 20 x 7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 101]



Boite de lumière – Prototype 2
1960
Luz, madera, plástico, metal
23 x 25 x 7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 102]





Colonne lumineuse – 1/9 Prototype 9
1960
Luz, madera, plástico
66 x 14 x 14 cm
Atelier Le Parc
[cat. 103]



Inestabilidad. Proposición arquitectural
1963-1964
Aluminio, madera, luz y materiales varios
250 x 300 cm
Inventario n.° 7846
Colección Museo Nacional de Bellas Artes
[cat. 104]

Cronología

Buenos Aires-París
1955-1959

Julio Le Parc nace en Mendoza el 2 de septiembre de 1928. En 1942, con su madre y sus hermanos, se traslada a Buenos Aires, donde asiste al curso de dibujo en la Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes (MEBA) para preparar su ingreso, al año siguiente, a la Escuela Belgrano.

Allí estudia la luz y la línea, y trabaja con modelo vivo y copias de modelos clásicos. Entre otros cursos, concurre a la clase de modelado que dicta Lucio Fontana. También en 1942, un grupo de estudiantes de Fontana firma el *Manifiesto Blanco*, donde se pone en cuestión el cuadro de caballete y la división entre pintura y escultura.

1955

Retoma sus estudios, que había abandonado en 1947. Por la mañana, asiste a los talleres de la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova y, por la noche, a la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón.

En septiembre, un golpe militar autodenominado Revolución Libertadora derroca al gobierno de Juan Domingo Perón. El 3 de octubre, los estudiantes de las escuelas de Bellas Artes toman las tres sedes, en demanda de una renovación modernizadora tanto del plan de estudios como del plantel docente.

Le Parc tiene un destacado liderazgo en esta iniciativa como presidente del Centro de Estudiantes de Artes Plásticas (CEAP). Desde este espacio, los alumnos organizan un programa extracurricular de clases, junto con exposiciones de artistas invitados y mesas redondas.

Jorge Romero Brest es designado interventor del Museo Nacional de Bellas Artes. Se propone modernizar el perfil institucional con la incorporación de exposiciones de arte argentino e internacional contemporáneo.

Aldo Pellegrini publica *Artistas abstractos de la Argentina* (París-Buenos Aires, Cercle International d'Art).



En París, la Galería Denise René presenta la exposición *Le Mouvement*, propuesta por Victor Vasarely. Para la ocasión, el artista franco-húngaro redacta el texto conocido como "Manifiesto amarillo", donde emplea el término *opticocinétisme*.

1956

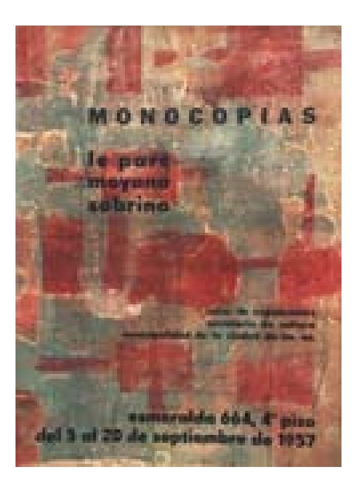
Se funda el Museo de Arte Moderno. Rafael Squirru es su primer director.

Aldo Pellegrini y Carmelo Arden Quin fundan la Asociación Arte Nuevo.

Junto con Horacio García Rossi, Hugo Demarco y Francisco Sobrino, Le Parc participa del curso "Psicología de la forma y de la visión", organizado por el CEAP y dictado por Héctor Cartier. En este ámbito, toma contacto con las investigaciones de Kurt Koffka sobre los fenómenos de la percepción y la *Gestalttheorie* (teoría de la forma)

1957

Fernando López Anaya, interventor de la Escuela de la Cárcova, permite que Le Parc, Sobrino y Sergio Moyano trabajen libremente durante el verano en el taller de grabado de la institución. Allí llevan a cabo las primeras experimentaciones con monocopias.



Afiche de la exposición de monocopias, 1957.



Con Ana-Maria Godet, Horacio García Rossi, Hugo Demarco, Francisco Sobrino y Sergio Moyano. Buenos Aires, 1957.



Bienal de San Pablo, 1957.



Peregrinación anterior, 1957

Le Parc es seleccionado para representar a la Argentina en la IV Exposición Bienal de San Pablo, en la categoría grabado. Envía la monocopia *Peregrinación anterior.*

El Fondo de Cultura Económica edita, por primera vez en español, el ensayo de Maurice Merleau-Ponty *Fenomenología de la percepción.*

El CEAP traduce y publica en forma de apuntes de estudio una serie de escritos del artista László Moholy-Nagy, *La nueva visión y lo abstracto.*

1958

Con algunos de sus compañeros, publica el primer número de *Tía Delia. La revista del vello humor.* Desde estas páginas y en tono paródico, critican el plan de estudios de las Escuelas de Bellas Artes, a las autoridades de la Dirección de Enseñanza Artística y al plantel docente.

El 22 de junio, se funda el Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), cuyo Centro de Artes Visuales favorecerá la experimentación y el uso de nuevos medios.

En el Museo Nacional de Bellas Artes, se presentan las exposiciones de Ben Nicholson y Victor Vasarely. Las propuestas abstractas de estos artistas son reveladoras para los jóvenes argentinos de la generación de Le Parc.

La Dirección de Enseñanza Artística aprueba el nuevo plan de estudios para las escuelas de Bellas Artes. Le Parc forma parte del consejo asesor como representante estudiantil.



El artista posa con una de las pinturas de sus años de estudiante.

Julio Le Parc obtiene una beca del Servicio Cultural del gobierno francés para residir un año en París. Julio Payró y Jorge Romero Brest integran el jurado.

Llega a París el 4 de noviembre.

La Asociación Arte Nuevo publica en sus boletines 5 y 6 textos traducidos de Vasarely, en los que el artista analiza el alejamiento de la obra tradicional en favor de imágenes móviles que, junto con el uso de nuevos materiales, se vinculan con los avances de la ciencia y la técnica.

Radicado en Italia desde 1951, Fontana comienza su serie *Tagli* (Tajos), en la que perfora la tela para desafiar la tradicional oposición entre espacio real y espacio representado.



1959

En París, Le Parc, Sobrino y García Rossi toman contacto con los artistas Georges Vantongerloo y Victor Vasarely. También conocen a la galerista Denise René.

Durante ese año, Le Parc realiza un conjunto de 150 acuarelas. En estas piezas, plantea sus investigaciones visuales sobre la superficie, que se traducen en el trabajo con series predeterminadas de secuencias. Con estas imágenes, proclama la inestabilidad de la percepción.

Se inaugura la Primera Bienal de París. Le Parc participa con dos pinturas que trasladan a mayor escala sus *gouaches*.

Realiza los primeros ensayos de imágenes luz.

El Fondo Nacional de las Artes argentino, creado en 1958, concede a Le Parc una beca de un año, que le permite continuar las investigaciones iniciadas en Francia.

Obras de Le Parc en las salas de la Bienal de París, 1959.



Con sus compañeros de la Escuela Superior de Bellas Artes. Buenos Aires, 1958.

La década del 60 será un punto de inflexión en la carrera de Le Parc. En 1960, junto con otros diez artistas radicados en París, funda el Centre de Recherche d'Art Visuel (CRAV), un colectivo que se propone eliminar la categoría de obra de arte tradicional y única, en favor de una nueva modalidad que privilegie la relación con el espectador. Un año más tarde, el CRAV se reformula, y adopta la denominación Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV).

En 1964, el artista se consagra en la Argentina con la exposición del GRAV *La inestabilidad*, organizada en el Museo Nacional de Bellas Artes.

Dos años después, en 1966, cuando obtiene el Gran Premio Internacional de Pintura de la XXXIII Bienal de Venecia, Le Parc alcanza su legitimación en el campo artístico mundial.

Obras en exhibición

Zoo Bs As
1944
Tinta y lápiz sobre papel
36 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 1]

Cabeza
1947
Lápiz sobre papel
35 x 26 cm
Atelier Le Parc
[cat. 2]

Mirada
1947
Lápiz sobre papel
45 x 35 cm
Atelier Le Parc
[cat. 3]

Comedienne
1953
Lápiz sobre papel
42 x 34 cm
Atelier Le Parc
[cat. 4]

Mano en el mentón
1953
Lápiz sobre papel
45 x 35 cm
Atelier Le Parc
[cat. 5]

Apoyado en brazo derecho
1953
Tinta sobre papel
45 x 35 cm
Atelier Le Parc
[cat. 6]

Chilena
1954
Tinta y pastel sobre papel
50,5 x 33 cm
Atelier Le Parc
[cat. 7]

Croquis F3
1954
Tinta sobre papel
34 x 22 cm
Atelier Le Parc
[cat. 8]

Croquis F2
1954
Tinta sobre papel
34 x 22 cm
Atelier Le Parc
[cat. 9]

Croquis F4
1954
Tinta sobre papel
34 x 22 cm
Atelier Le Parc
[cat. 10]

Mesa con paloma
1954
Óleo sobre tela
77 x 105 cm
Colección particular
[cat. 11]

Nely
1955
Óleo sobre tela
70 x 50 cm
Colección particular
[cat. 12]

Paisaje
1955
Óleo sobre cartón
77 x 105 cm
Colección particular
[cat. 13]

Ofelia
1955
Óleo sobre tela
105 x 70 cm
Colección particular
[cat. 14]

Carreta
1954
Monocopia
34 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 15]

Pareja de cuatro
1956
Rotaprint
35,5 x 22 cm
Atelier Le Parc
[cat. 16]

Pareja 5
1956
Monocopia elemental
43 x 30 cm
Atelier Le Parc
[cat. 17]

Couple 5
1956
Monocopia elemental
43 x 30 cm
Atelier Le Parc
[cat. 18]

Pareja 8
1956
Monocopia elemental
42 x 30 cm
Atelier Le Parc
[cat. 19]

Couple 6
1956
Lápiz sobre papel
29 x 28,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 20]

Lo que no
1956
Lápiz sobre papel
30 x 30 cm
Atelier Le Parc
[cat. 21]

Dos 3
1957
Monocopia
51 x 80 cm
Atelier Le Parc
[cat. 22]

Exaltación
1957
Monocopia
50 x 70 cm (papel 59 x 83 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 23]

Salut J 1 (Signos)
1957
Monocopia
70 x 50 cm (papel 82,5 x 59 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 24]

Memoria en verde
1957
Monocopia
40 x 50 cm (papel 58 x 68,5 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 25]

Salut PK 2
1957
Monocopia
54 x 38 cm (papel 73 x 56 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 26]

Salut PK 3
1957
Monocopia
38 x 54 cm (papel 58 x 73 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 27]

Nocturno interior
1957
Monocopia
53 x 38 cm (papel 72 x 54 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 28]

Peregrinación anterior
1957
Monocopia
53 x 38 cm (papel 72 x 54 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 29]

Salut PK 1
1957
Monocopia
36 x 79 cm
Atelier Le Parc
[cat. 30]

Papelismo 3
1957
Monocopia
38 x 54 cm (papel 54 x 74 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 31]

Papelismo 1
1957
Monocopia
38 x 54 cm (papel 57,5 x 72,5 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 32]

Papelismo 4
1957
Monocopia
38 x 54 cm (papel 59,5 x 82 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 33]

Papelismo 5
1957
Monocopia
39 x 54 cm (papel 55 x 75 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 34]

Papelismo 2
1957
Monocopia
38 x 54 cm (papel 57 x 73 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 35]

Papelismo 6
1957
Monocopia
54 x 38 cm (papel 74 x 54 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 36]

Recuerdo de N.
1958
Técnica mixta sobre madera
59 x 39 x 2 cm
Atelier Le Parc
[cat. 37]

Homenaje W.L
1958
Óleo sobre tela
120 x 120 cm
Colección particular
[cat. 38]

X-6
1957
Xilografía
29 x 41 cm
Atelier Le Parc
[cat. 39]

X-1
1958
Xilografía
38 x 38 cm (papel 76 x 56 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 40]

X-2
1958
Xilografía
38 x 38 cm (papel 74 x 55 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 41]

X-3
1958
Xilografía
11 x 26 cm (papel 33 x 48 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 42]

X-4
1958
Xilografía
11 x 26 cm (papel 33 x 48 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 43]

X-5
1958
Xilografía
26 x 41 cm (papel 38 x 56 cm)
Atelier Le Parc
[cat. 44]

Réels et virtuels
1958
Tinta sobre cartón
24 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 45]

Sur réticule
1958
Tinta sobre cartón
24 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 46]

Développements de cercles et carrés
1958
Tinta sobre cartón
24 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 47]

Segmentos de círculos
1958
Tinta y acuarela sobre cartón
49,2 x 30,7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 48]

División progresiva y ambivalente del espacio
1959
Gouache sobre cartón
23 x 23 cm
Atelier Le Parc
[cat. 49]

Séquences progressives ambivalentes
1959
Tinta sobre cartón
26 x 26 cm
Atelier Le Parc
[cat. 50]

Séquences cassées
1959
Tinta sobre cartón
26 x 26 cm
Atelier Le Parc
[cat. 51]

Secuencias progresivas sobre gris
1959
Gouache sobre cartón
25 x 27,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 52]

Décalé
1959
Tinta sobre cartón
49 x 49 cm
Atelier Le Parc
[cat. 53]

Progresión en líneas
1959
Gouache sobre cartón
32,4 x 33,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 54]

Secuencias tres colores
1959
Gouache sobre cartón
25 x 25 cm
Atelier Le Parc
[cat. 55]

Blanco teñido
1959
Tinta sobre cartón
32 x 32 cm
Atelier Le Parc
[cat. 56]

Séquences ambivalentes
1959
Tinta y acuarela sobre cartón
45,5 x 45,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 57]

Séquences ambivalentes 1
1959
Gouache sobre cartón
32 x 32 cm
Atelier Le Parc
[cat. 58]

Ordenation ambivalente
1959
Gouache sobre cartón
20 x 34 cm
Atelier Le Parc
[cat. 59]

Secuencia de círculos y cuadrados
1959
Gouache sobre cartón
32 x 32 cm
Atelier Le Parc
[cat. 60]

Secuencias de círculos y cuadrados
1959
Tinta sobre cartón
33 x 33 cm
Atelier Le Parc
[cat. 61]

Double progression
1959
Gouache sobre cartón
49,5 x 49,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 62]

Rotación translativa
1959
Tinta sobre cartón
30 x 30 cm
Atelier Le Parc
[cat. 63]

Traslación colectiva
1959
Gouache sobre cartón
24 x 168 cm
Atelier Le Parc
[cat. 64]

Translation circulaire
1959
Tinta sobre cartón
12,5 x 64,2 cm
Atelier Le Parc
[cat. 65]

Mutations
1959
Gouache sobre cartón
15 x 49,50 cm
Atelier Le Parc
[cat. 66]

París 20 Marzo 1959
1959
Gouache sobre cartón
23 x 23 cm
Atelier Le Parc
[cat. 67]

Sur série de cercles
1959-1991
Tinta sobre cartón
47 x 49,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 68]

En rotation
1959
Gouache sobre cartón
59 x 59 cm
Atelier Le Parc
[cat. 69]

Sequences de rotation
1959
Gouache sobre cartón
49,5 x 49,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 70]

Traslación circular
1959
Gouache sobre cartón
63 x 63 cm
Atelier Le Parc
[cat. 71]

Secuencias en rotación color
1959
Gouache sobre cartón
49,2 x 49,2 cm
Atelier Le Parc
[cat. 72]

Séquences
1959
Gouache sobre cartón
4 x 73 cm
Atelier Le Parc
[cat. 73]

Cercle virtuel
1959
Gouache sobre cartón
38 x 49,7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 74]

Círculo y círculo
1959
Gouache sobre cartón
49 x 49 cm
Atelier Le Parc
[cat. 75]

En diagonal
1959
Gouache sobre cartón
50 x 50 cm
Atelier Le Parc
[cat. 76]

Post-Imagen en negativo y positivo
1959
Tinta sobre cartón
16,5 x 57 cm
Atelier Le Parc
[cat. 77]

Post-Imagen variante
1959
Gouache sobre cartón
27,5 x 24,7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 78]

Post-Imagen con guía central
1959
Gouache sobre cartón
21 x 40,3 cm
Atelier Le Parc
[cat. 79]

Amarillo - verde - rombo negro
1959
Gouache sobre cartón
21,4 x 40 cm
Atelier Le Parc
[cat. 80]

Ordenación doce colores
1959
Gouache sobre cartón
38 x 38 cm
Atelier Le Parc
[cat. 81]

Série 28 n°1-1 8-8
1960
Gouache sobre cartón
75 x 75 cm
Atelier Le Parc
[cat. 82]

Quatre trames juxtaposées de 14 couleurs
1959
Gouache sobre cartón
30,3 x 30,3
Atelier Le Parc
[cat. 83]

8 – 11 – 8
1960
Gouache sobre cartón
24 x 24 cm
Atelier Le Parc
[cat. 84]

Movimiento de derecha a izquierda 1
1950
Gouache sobre cartón
13,5 x 49,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 85]

Movimiento de derecha a izquierda 2
1959
Gouache sobre cartón
11,5 x 37,7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 86]

Movimiento de derecha a izquierda 3
1959
Gouache sobre cartón
15 x 49,5 cm
Atelier Le Parc
[cat. 87]

Hommage solennel séquences progressives ambivalentes
1959
Óleo sobre tela
136 x 136 cm
Atelier Le Parc
[cat. 88]

Séquences progressives ambivalentes avec cercles
1959
Óleo sobre tela
122 x 122 cm
Atelier Le Parc
[cat. 89]

Séquences progressives ambivalentes
1959
Óleo sobre tela
112 x 112 cm
Atelier Le Parc
[cat. 90]

Progression 1/13
1959-1999
Acrílico sobre tela sobre madera
40 x 520 cm
Atelier Le Parc
[cat. 91]

Translation circulaire 1/9
1959-1999
Acrílico sobre tela
40 x 360 cm
Atelier Le Parc
[cat. 92]

Séquence quatitatives
1959-1991
Acrílico sobre tela
200 x 200 cm
Atelier Le Parc
[cat. 93]

Double progression
1959-1991
Acrílico sobre tela
200 x 200 cm
Atelier Le Parc
[cat. 94]

Séquences de rotation
1959-1991
Acrílico sobre tela
200 x 200 cm
Atelier Le Parc
[cat. 95]

Secuencias de progresiones de rotación y mutación de formas y velocidades ambivalencia
1959-2016
Acrílico sobre tela
150 x 150 cm
Atelier Le Parc
[cat. 96]

Rotaciones en rojo y negro
1959-2015
Acrílico sobre tela
150 x 150 cm
Atelier Le Parc
[cat. 97]

Séquences 1/31
1959-1999
Acrílico sobre tela
30 x 930 cm
Atelier Le Parc
[cat. 98]

Boite de lumière – Prototype 6
1960
Luz, madera, plástico, metal
32 x 47,5 x 20 cm
Atelier Le Parc
[cat. 99]

Boite de lumière – Prototype 1
1960
Luz, madera, plástico, metal
37 x 44 x 8 cm
Atelier Le Parc
[cat. 100]

Boite de lumière – Prototype 5
1960
Luz, madera, plástico, metal
20 x 20 x 7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 101]

Boite de lumière – Prototype 2
1960
Luz, madera, plástico, metal
23 x 25 x 7 cm
Atelier Le Parc
[cat. 102]

Colonne lumineuse – 1/9 Prototype 9
1960
Luz, madera, plástico
66 x 14 x 14 cm
Atelier Le Parc
[cat. 103]

Inestabilidad. Proposición arquitectural
1963-1964
Aluminio, madera, luz
y materiales varios
250 x 300 cm
Inventario n.° 7846
Colección Museo Nacional
de Bellas Artes
[cat. 104]

Material en exhibición

Catálogos

Participación argentina en la IV Exposición Bienal Internacional de Arte de San Pablo, Buenos Aires, Dirección General de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, 1957.

Exposición de monocopias de Julio Le Parc, Sergio Moyano y Francisco Sobrino (afiche), 1957. Archivo Atelier Le Parc.

Victor Vasarely, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1958.

Ben Nicholson y los jóvenes escultores ingleses, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1958.

L'inestabilité, París, Maison des Beaux-Arts, 1962.

La inestabilidad, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1964.

Le Parc. Couleur 1959, París, Galería Denise René, 1970.

Publicaciones periódicas

Tía Delia. La revista del vello humor, Buenos Aires (número 1, 10 de abril de 1958; número 2, 29 de abril de 1958; número 3, 7 de junio de 1958; número 4, mayo de 1959). Archivo Atelier Le Parc.

Material hemerográfico

"En las escuelas de bellas artes", *La Nación*, Buenos Aires, 6 de octubre de 1955. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

"Qué pasa en las escuelas de Bellas Artes", *La Nación*, Buenos Aires, 17 de septiembre de 1956, p. 6. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

"Situación de las Escuelas de Bellas Artes", *La Nación*, Buenos Aires, 29 de septiembre de 1956. Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes.

Fotografías

Julio Le Parc, Ana-Maria Godet, Horacio García Rossi, Hugo Demarco, Francisco Sobrino, Sergio Moyano. Buenos Aires, 1957. Archivo Atelier Le Parc.

Limpieza de las obras de Victor Vasarely en las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, 1958. Archivo Curatorial del Museo Nacional de Bellas Artes.

Julio Le Parc, con sus compañeros de la Escuela Superior de Bellas Artes. Buenos Aires, 1958. Archivo Atelier Le Parc.

Julio Le Parc, en su vivienda-taller de París, 1959. Archivo Atelier Le Parc.

Dos pinturas de Le Parc expuestas en la I Bienal de París. Archivo Atelier Le Parc.

Julio Le Parc, junto a una de sus obras exhibida en la muestra *Antagonisme*, Museo de Artes Decorativas, Palacio del Louvre. París, 1960. Archivo Atelier Le Parc.

Acta de formación del Centre de Recherche d'Art Visuel (CRAV), publicada en el catálogo *Real/Virtual*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, p. 59.

Integrantes del GRAV: François Morellet, Julio Le Parc, Francisco Sobrino, Jean-Pierre Yvaral, Joël Stein. París, 1960. Archivo Atelier Le Parc.

Atelier del GRAV, rue Beautreillis. París, 1960. Archivo Atelier Le Parc.

Vistas de la exposición *La inestabilidad*, en el Museo Nacional de Bellas Artes, 1964. Archivo Curatorial, Museo Nacional de Bellas Artes.

Material audiovisual

El GRAV en la III Bienal de París
Realización: François Morellet
Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, Francia
1963
6'30"
Blanco y negro
Copia digital

Hans Im Gluck
Realización: Werner Raeune
Exposición en Op Art Gallery, Esslinger, Alemania
1966
1'19"
Blanco y negro
Copia digital

Exposición de Julio Le Parc en el Instituto Di Tella
Realización: Jorge Alberto de León y Adolfo Bronowski
1967
15'37"
Blanco y negro
Copia digital

Le Parc
Realización: Diego Mas Trelles
París
1986
13'
Color
Copia digital

Historieta
Realización: Gabriel Le Parc
Francia
2015
18'57''
Color
Copia digital

Artist Interview – Julio Le Parc 1959
The Met Breuer, Nueva York
2018
3'35''
Color
Copia digital

Gouaches en movimiento
Realización: Juan Le Parc
Producción: Atelier Le Parc
2019
Color
Copia digital

Cajitas de luz
Realización: Gabriel Le Parc
Producción: Atelier Le Parc
2019
21'
Color
Copia digital

English Translation

Julio Le Parc
The Concept of Geometry

Andrés Duprat
Director
Museo Nacional de Bellas Artes

Geometric abstraction offers a response to the desire to free oneself from time, which entails expiration and forgetting in the world of forms. To abstract is to dispense with whatever marks a work's historical singularity and denotes a delimited temporality in which matter takes on its figurative, inevitably dated forms. It is for this reason that geometry seems to elude that plan that instills in art a fate with a statute of limitations set upon it. Lines, planes, surfaces and bodies, light, color, and movement, refer to the beginning not just of the arts, but perhaps of the first human creations, alluding even to a place beyond humanity, in so far as they belong to an objective, transcendental world, not subject to will: to the self-governed heaven of mathematics.

Julio Le Parc's body of work, which holds dialogue with these aspects of art, has, ever since its inception, produced a happy shock; embedded in time, it continually updates itself by broaching the question of the keys to its perpetuity.

The Museo Nacional de Bellas Artes is hosting this exhibition in homage to the great Argentine master with the certainty that his creations, in which we find encapsulated much from the visual schools in which he inscribed his labor – abstraction, kinetic art, conceptualism, op art –, allow him to resume the dialogue with universal tradition from a language in which, faithful to himself for over a half century, he captures the dilemmas of every era with the questioning power of each radical innovation. And the Bellas Artes is doing so in tune with the activities also being organized in the City of Buenos Aires in a celebratory key of the artist's extensive career, at the CCK and the Teatro Colón.

There is a visual grammar in Le Parc, which interacts with the ideal world of forms in a way that captures the viewer's experience. In translating its deepest styles of organizing perception, he involves it in a perfect amalgam of immanent conceptual order and a profound randomness.

In the mid-19th century, Karl Marx wondered how and why classical art maintained relevance in modern society. There was a mystery to this that has made paradoxical the coexistence of artistic forms corresponding to (allegedly) outmoded stages of history with forms of later social organization that obstructed them or at least questioned their currency. As a child of myth, and one which arose in a precarious society, Greek art, he argued, should be absurd in the era of the railroad. How are we to conceive of thundering Jupiter vis-à-vis the lightning rod, or Achilles in the era of firearms? Or of the *Iliad*, moving at its oral pace, in the days of the printing press? His response to this paradox is (was) that the immature social circumstances in which that inaugural moment of art arose are not to be repeated: it is their childlike innocence itself that gives them their present-day aura. The renewed memory of the childhood of humanity that recovers Greek art in the age of heavy industry and the mass press confers an unexpected virtue on it that issues from its anachronism; there where the world demands and produces new forms, it renews its dialogue with languages of the past made current again, renewing tradition and the very interpretation of the past. This is precisely what occurs with the avant-gardes of the 20th century, and particularly those that made abstraction their realm for evolve in.

The oeuvre of Julio Le Parc raises this and other questions. How is it possible that works conceived over half a century ago by traditional techniques such as the woodcut or the watercolor reveal such total contemporaneity? By what mystery, in our digital age, do manual works of geometrical style made decades earlier produce an effect of timelessness on us, offering the certainty of their absolute synchronicity with the present time and, what is more, suggest fresh paths to come, by way of anticipation? In this exhibition we can see the genesis of such an option from his first academic works, to the formal investigations and techniques of the '50s, and so on up to the crowning of his style with new technical resources and transformative formal arrangements. From academic drawing to ruptures of abstraction, from the engraving to the watercolor, from play with planes to construction of objects, with illumination to inclusion of movement, the technical changes in Le Parc act as rites of passage from one language to another. Never the less, the magnificence of a style based on technique depends upon the latter going unnoticed. Neither the watercolor nor the woodcut nor the monotype facilitate abstraction. Their artisanal nature is, in a certain sense, anchored in the concrete world; yet for Le Parc, precisely, they mark out a path toward deterritorialization, since they conjure up the elementary, geometric, immanent structures that govern existence in the world.

The desire of every utopia is to cease to be one, to become reality.

At the origins of Le Parc's artistic explorations, influenced by the notion of transforming the social world, is the urge to break down the class exclusivity that affects the system of the arts. His choice of the geometric is not just an aesthetic option, but also a political one – because his concern has always been the direct communicability of his works, with which he aims to bypass all non-participants' mediation. Le Parc proposes a direct link with the public, forgoing any requirements of expertise to enjoy his art, such as the conditioning gaze of curators, critics, and dealers. Paradigmatic in this regard was his fundamental participation in the experience of the Atelier Popular during May '68 in France, which earned him expulsion from that country. A good many of the posters with which we think of that crucial moment in history were his creation. Never the less, Le Parc does not hesitate to call into question the discourse of the arts directed to the public at large from the very heart of its institutions. And this is feasible because his works radiate an unusual power, to the point of becoming part of the imaginary landscape of a society, above all, where its urban markings have been integrated, like some second nature, into the idea of the sites in which they have been placed.

His work, strongly biased by the powerful illusions of its visual games, be they fabrics, watercolors, objects of kinetic objects, leads viewers to hurl themselves into a unique sensory experience, through all the geometrical sequences, the reticular structures and fractal progressions, built with flawless technical precision, that appeal to the universal imaginary models with which we establish our most primitive link to the world. In contrast to what occurs in so much of contemporary art making, Le Parc is not trying to create confusion, but rather to bring conceptual clarity and to offer a sensory experience far removed from all mystifications. He works on the premise that geometry is the language of a state of primal and universal consciousness. For this reason his art is egalitarian, directed to the whole world, as he proceeds deliberately to give it a neutral character: It is the viewer who completes the work, as in the objects that become virtual forms to the extent that anyone who contemplates them is displaced in space. The playful dimension in which he comes up with his work contributes suggestions into the inequity of an exclusive cultural system, since its full accessibility prompts a collective reflection on the domains and subjugations that so often obtain in the system of the arts.

Between Buenos Aires and Paris.
Julio Le Parc's initial visual researchs

Mariana Marchesi

> Our main concern is to take a conscious stance in the current of today's art both on the artistic and on the social plane. We are being presented with two alternatives: either we keep on in the mythic world of painting, at our current level of artistic capacity, accepting the situation of creator as a unique and privileged individual whose social position is already established, or we demystify art, we reduce it to the clear, equivalent terms of any human activity. Our choice has been made![1]

The founding charter of the Centre de Recherche d'Art Visuel [CRAV, Visual Art Research Center] erupted on the Paris scene in the early 1960s with the power all manifestos have: their intention to break with the past.

In 1959, Julio Le Parc arrived in Paris in order to know at first hand what was going on at the time in Europe's capital, a step that many of his young Argentine colleagues viewed as decisive for contemporary artistic reflection and practice. Le Parc's investigations, however, had begun before Paris. In that sense, what came later was at once a beginning and an ending.

This exhibition proposes to go back to the beginning, to Le Parc's formative years in Buenos Aires, when the artist consolidated the bases that would govern his entire career; to trace a route through the images that led toward one of the movements which, after the Second World War, revolutionized the way we understand aesthetic production.

Teaching tradition and the concern for change

Julio Le Parc was born on September 23, 1928 in the Argentine province of Mendoza, to a working-class family. In the 1940s, he moved to Buenos Aires, where he took his first drawing classes; starting in 1943, he attended the Escuela Preparatoria Manuel Belgrano [Prep. School Manuel Belgrano].

The *porteña* art scene the young Le Parc encountered included everything from the groups linked to a nascent concrete art to the various strains of realism. The former were championing a renovation in the concept of representation, with their research focused on study of forms, research which in some cases began to tackle the question of movement,[2] many of the latter were highly political, and also redefining their practices, as in the initiatives of the muralists. Both currents were committed, then, to contributing to social transformation, a central theme in the work of Le Parc.

Even though the art field was marked by the cohabitation of, and tensions between, a realism that aspired to being modernized and the breakaway impulses of the avant-gardes, the art education system was removed from this air of renewal. Since their creation at the start of the century, the official art schools remained faithful to the system of copying, in both drawing and sculpting.

In the 1940s, due to the political climate of opposition to the government of Juan Domingo Perón, to which many artists and intellectuals had subscribed ever since his becoming president in 1946, various critics, professors, and artists were dismissed from the centers of art study. This was the general context that fostered the rise of freer new instruction workshops, those looser settings for learning and debate that always existed as an alternative to the official teaching system.

One example was the shortlived pedagogical experiment of the Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira [the Altamira Free School for Visual Arts], which combined a space promoting the need to reform programs in art instruction with a space of freedom in which to debate ideas and proposals.[3] Coming together on the edges of the official system were figures such as critics Jorge Romero Brest and Julio Payró, or the painter and then director of the Fine Arts Museum of the province of Buenos Aires, Emilio Pettoruti. Among the artists involved in giving workshops was Lucio Fontana, who was responsible for the sculpture workshops, even as he was giving classes on sculpture modeling at the Escuela Belgrano. In Fontana, Le Parc found his first direct contact with the ideas and transformative climate of this era.[4]

Within the rigidity of the art education program, a simple gesture such as working in front of a live model, which Fontana proposed, could be a window on greater freedom of expression, since, even in the case of figurative works, they took their distance from the classical tradition which made students copy casts. Thus, the students in the workshop spaces were venturing to work in clay in a freer fashion, while they discussed with their master some of the issues dominating reflection on art, such as the controversies surrounding abstract art, but in particular, his concerns and formations about space and time, which must surely have piqued Le Parc's attention. Many of them extended their time in the school, attending the workshop led by Fontana, who had invited a group to work there.

Later on, Le Parc would recall this experience as the one that introduced him to the new formal possibilities being put forward in those years.

> Though we didn't manage to understand him completely, he [Fontana] got us to glimpse a different world of creation. After talking with him, our debates were very intense, and when he suggested to us that we make a manifesto, the discussions only intensified. This struck me as exciting but unreal: in school, we were making academic drawings, and on Sundays we'd go draw animals in the zoo. The little free time left us between our day jobs and night school we would devote to painting a bit (still lifes, human figures, etc.) and we'd have fun combining circles, triangles, and squares in concrete art style; but whenever we'd try to do something close to Fontana's ideas and "spatialism," nothing would come of it![5]

Fontana's concern to extend the boundaries of aesthetic practice toward the real-life environment was, no doubt, one of the imprints that marked Le Parc's path.

Fontana felt a strong affinity for this group of students, who already were coming together in their quest for alternatives which would take them off the path of their apprenticeship in the art academy, ruled by lines and proportions. To these young people he proposed turning these reflections, which arose spontaneously and helter-skelter between the moments of debate and of learning, into a manifesto that would take account of the uncertain contemporary artistic panorama and suggest some direction to be looking toward. So arose the *Manifiesto Blanco* [White Manifesto].

In that sense, the text's first phrase proclaimed the state of transformation in which the art scene was plunged, a phase of change which had not yet found its form of expressing itself aesthetically. "Art finds itself in a period of latency. There is a force that man is unable to manifest."[6]

The document's signatories were agreed in pointing out the urgent need to move away from the traditional models, which "today are a farce."[7]

At the time, they began to look for ways of expression through other materials. The most daring attempts were experiments in effects of light and reflected mirrors.[8] Many of these projects were carried out in public space, as offerings on the street, as such trying out a conception of space as malleable matter, something Le Parc would return to in the '60s.

Nonetheless, the artist's works that have survived from this period of formation are sketches and drawings, vestiges of the traditional training from which he would first pry himself loose nearly a decade later. They are traces of a stage in which we may see works which today seem far removed from the aesthetic of his oeuvre, drawings and paintings that take up the traditional genres such as the portrait, the landscape, or still lifes. In these works too it is possible to observe how he proceeds to assimilate the innovative aesthetic trends which marked art's development in the 20th century. Those drawings with their sinuous Matisse-inspired lines, the rigid shapes of cubism, or Cézannesque volumes will guide him toward the simplified compositions of the basic forms.

In 1947, after four years of formal education, Le Parc gave up school: "It is a general, baffled rejection of subjugation and obedience," he explains in his autobiographical chronicle. In 1948, he took part in an exhibition organized by the Centro de Estudiantes de Bellas Artes [Fine Arts Students' Center] at the Centro Cultural y Deportivo Israelita "Ramos Mejía," [Israeli Cultural and Sports Center] which included various concrete artists as well as the "modern realists" who, as Cristina Rossi points out, "were to insert – each from his own visual language – his commitment to the ideas of the various lefts."[9]

From then on, he lived apart from the academic milieu; but in 1955, he passed the admissions exam for the Escuela de Bellas Artes [Fine Arts School] and returned to formal education.

The students' revolt and formal experimentation

In the complex post-Peronist cultural field, on October 3 of this year, a group of students in visual arts got together to question the teaching system and make a long-term demand: modernization of the study plan. As Silvia Dolinko points out: "for the *Bellas Artes* artists, this was not a matter of debate whether the academic structure should be the same as or different from the one prior to Peronism, but rather of changing the plan of the whole system of teaching in *Bellas Artes*".[10]

This collective was rebelling against a teaching method resistant to change. In this volatile setting, starting in 1956, Le Parc played a fundamental role as president of the Centro de Estudiantes de Artes Plásticas [CEAP, Center of Students in Visual Arts]. Throughout this year in which classes would remain suspended, the representatives of the student movement did not limit themselves to mounting protest actions, but rather they put to the test a set of activities that would introduce the new perspectives for work and analysis they were championing. Thus extracurricular courses were given, such as "Psychology of form and vision," led by Professor Héctor Cartier, who centered on the experiments of the Bauhaus and constructivism, the theories of form of Kurt Koffka, or the phenomenology of perception of Maurice Merleau-Ponty, whose book by that title was translated into Spanish in 1957.[11] Le Parc and the companions with whom he would share his experiences in Paris two years later, Francisco Sobrino and Horacio García Rossi, began to experiment with the relations of forms, with color, and with visual tension.

These lessons were not to remain merely theoretical. With help from Fernando López Anaya, a printmaker and the interim director of the Escuela Superior Ernesto de la Cárcova [Graduate School,] from 1956, during the summer of the following year they used the studio of that institution to make monotypes; they practiced with this technique, and stepped up the formal explorations they had begun to capture in their paintings and drawings.

They also delved into the effects of materials, such as the traces of thinner on ink that form areolas on the surface [*Papelismo 6]*, or the montage of predetermined shapes they would later apply, repeatedly yet in different positions, in other works [*Papelismo 4, Papelismo 2]*.

In some cases, it was a matter of introducing small innovations that might decenter a traditional discipline like printmaking. The issue of color in the monotypes was, precisely, one of these innovative elements.[12] The group work also anticipated what would, a bit later on, be the Groupe de Recherche d'Art Visuel [GRAV, Visual Art Research Group], in Paris:

> In all those months in the printmaking studio at the Escuela Superior de Bellas Artes [Fine Arts Graduate School], the need always remained for me to find techniques or working methods that would be neither cumbersome nor slow, that could offer me the greatest possibilities to carry out whatever ideas came to my imagination, and I also understood the usefulness of sharing small discoveries and progressing in a group, establishing new criteria in a climate of emulation that was stimulating.[13]

For these artists, the monotype process suggested a two-fold path: on the one hand, a going back to the leading figures of modernity as the masters of the avant-garde; but also, as Le Parc points out, a "purging effect,"[14] shedding those influences. Through this experience, Le Parc, Sobrino, and Sergio Moyano made a clean slate of tradition and cleared the way for a totally different form of expression.

Some months before the takeover of the schools, Jorge Romero Brest became director of the Museo Nacional de Bellas Artes. From this venue he hoped to support the languages of modern art, renewing their activities and programming shows of contemporary work as far removed as possible from the traditional art the museum was wont to welcome.

In this framework, the connections with Brazil were strengthened. Its complement in the cultural sector was the creation of exhibitions such as *Arte moderno de Brasil* (1957) [Brazilian Modern Art] and the organization of the Argentine envoy to that year's São Paulo Biennial, in which Le Parc had the chance to show one of his monotypes.

The program of innovation was further reflected in the 1958 shows of Ben Nicholson and Victor Vasarely at the Buenos Aires Museo Nacional de Bellas Artes. Viewed as renegade, these abstract languages influenced the young artists, and many of them sensed that it was necessary to see what was then going on in Europe, basically in Paris, where several of the leading figures of the avant-garde were working.

In November 1958, Le Parc left Buenos Aires for Paris. He was putting behind him a scene in full transition. Two years earlier, they had created the Museo de Arte Moderno [Museum of Modern Art] and the Asociación Arte Nuevo [New Art Association], which quickly became spaces which gave room to the offerings of abstraction. From academe, Julio Payró – another of the promoters of the local modern art – took charge of the program in the History of Art and created the Institute for Art History at the Graduate School of Philosophy and Literature at the University of Buenos Aires.

The proposals of many of the artists presenting themselves in the Buenos Aires milieu at the end of the '50s also bore the stamp of radical innovation. In 1957, Jorge López Anaya, Jorge Martín, and Mario Valencia planned the show *¿Qué cosa es el coso?* [What's This Thingamajig?]. These approaches were anticipations of the rise of the *Informalista* movement. In this year, in addition, Alberto Greco created his monochrome paintings and, in 1958, Kenneth Kemble provoked the *porteño* public by exhibiting *Composición con trapo rejilla* [Composition with Floor Grate Rag] in a show mounted by Galería Antígona.

Buenos Aires was going through changes that were to mark out the path of the 1960s. Though he could not have known this yet, Le Parc too, from Paris, was about to transform the course of aesthetic contemplation.

"Paris is a graveyard for painters"

Julio Le Parc arrived in Paris in November 1958 and it took him little enough time to understand "at first hand" that modern art was going through a crisis. In a poem, the artist conveys the impression the French capital gave him almost as soon as he settled there: if Paris was a "graveyard for painters,"[15] artistic styles were also in check: "*Tachisme* and constructivism may as well shake hands. The resurrection of constructivism is a dream of the elderly or else of utopians. / To perpetuate *Tachisme* or *Informalismo* is a fitting ambition for those who are starting to feel old."[16]

Conservatives and avant-gardists were in the same boat, because the important thing was not a question of styles, but rather of what the very nature of art was considered to be. A radical transformation was needed: to redefine the role of the viewer, shifting the focus of creation away from the artist. And at stake in that repositioning were various criteria that had been central to defining art in the modern era: the notion of authorship, the rupture of the preponderant status of easel painting, a rupture which shattered the illusionistic conception of representation.

In Paris, Le Parc did not have great resources. The grant the Cultural Council of the French government gave him barely allowed him to share rental of a room with Sobrino, who arrived in the city a few months after him. The studio-residence soon turned into a laboratory of ideas.

One of the few photographs the artist still has from that era provides us with a telling image: we can see how Le Parc had turned his residence into a studio. In the background, a shirt recently washed, arranged at the side of some of his finished works. An altered lamp adjusted to shed even light on a work table finishes off the scene, in which we see a Le Parc who uses one of his abstract compositions as a support for his projects. On the left edge, disordered, are work tools (colors, inks, brushes, and pens); on the right are carefully displayed various gouaches, with which the artist was trying out the possibilities of a "programmed art."

The neutrality of forms and the pursuit for an active surface

It was in this reduced space that he had a freedom he had never known before: to put all his time into producing and reflecting on art and on how to achieve a genuine relationship with the viewer.

He painted small-format pieces in gouache or in ink on cardboard. First with monochrome sequences and later in color. In this process, he began to express the reflection-images which, together with the woodcuts and monotypes he had made in Buenos Aires, marked his first essays in problems of movement and the link between the work and its receiver.

In these pieces too we can follow the traces of the impact of the Buenos Aires exhibition of Vasarely, readings of texts by Mondrian, the relation between pure forms or the approaches to movement of László Moholy-Nagy, and the classes and activities he had programmed as president of the Centro de Estudiantes de la Escuela de Bellas Artes [the Fine Arts School Students' Center].

In the long debates he and Sobrino carried on, analyzing the work of the avant-garde and of other contemporary artists, the two specified what they took to be contradictions and limits to overcome. Out of these discussions they devised a method based on execution of sequential patterns, simple, repeated geometric modules, which, on being combined in different ways, produced complex relations, and allowed one to obtain optical effects.

Nonetheless, what they were looking for in those sequences, apparently aligned with Vasarely's optic-geometric propositions, was to root out any trace of the artist in the work: to eliminate evidence of his manual strokes, to succeed in what they termed a neutral surface. "We forbade ourselves to intervene artistically, once the system was planned out on the surface, and so disrupt the result obtained," commented Le Parc years later.[17]

He claimed that, in the works of the Franco-Hungarian artist, just as in those who belonged to the constructivist vanguards, even the most contemporary of them, such as the concrete artists, there still prevailed the mark of the creator it was their aim to eradicate. The objective at hand was "putting into relation the elements, for it is they that construct forms."[18] For this reason, they had to explore the combinatory possibilities existing within each pattern. Through systems that regulated the surface, whether predetermined or independents, they aimed to control all possible visual results. Otherwise, more subjective burden would have won out. With this procedure they sought to overcome the practice of an elite art and to give equal possibility to the viewer's eye.

"We were attacking the notion of recognizable form with its own values, its meanings, its suggestions, etc. The forms became anonymous, as did its relations, to the benefit of an active surface, able to establish a visual connection with the viewer."[19]

Progressions and sequences in a vertical, horizontal, and diagonal direction, whether it be through optical effects of movement or of depth, bred an unstable perception. The decentered point of view also activated peripheral vision, through which the gaze expanded, in some cases, toward the surrounding. The titles of the works contributed in this direction: *Secuencias progresivas sobre gris [Progressive Sequences on Gray], Secuencias de círculos y cuadrados [Sequences of Circles and Squares], Rotación translativa [Translative Rotation], Double Progression, Séquences ambivalentes [Ambivalent Sequences].* The concept of ambivalence added further complexity to these compositions by contributing various, in many instances, mutually contradictory, meanings to a reading.

Just as he had in Buenos Aires, from his very arrival in France, Le Parc established a network of contacts that allowed him to put himself into the art scene. Thus, in 1959, less than a year after his arrival, he took part in the delegation of the first Paris Biennial. Part of his perceptual investigations were working with the dimension of the surface to apply programmed series, and the "ambivalent sequences" were those he chose to show on an enlarged scale at the Biennial.

In these larger formatted canvases, the plottings made the figure-ground relation disappear completely and shattered the surface before the viewer's gaze.

There were few sequences he executed on this scale, mainly because the money he had available did not allow him to fund expenses that implied a piece of this size. Only years later, when he took up again the same patterns worked out in the gouaches to rethink the connection between the progressions and scale, could he achieve the sustained study of the effect these works had in them in relation to the gaze.

Instability

The notion of instability, a central concept for understanding Le Parc's oeuvre, weighed upon these works. This notion was supported on the new perspectives which, in the postwar period, put into crisis one of the fundamental notions of modern tradition: the unique, immutable point of view. Thus commenced a rejection of the single narrative of history, the traditional category of art; that of the succession of styles, which gave absolute primacy to the work as an object, also would have to be reconsidered. Concepts like authorship and originality were at this time the object of debate, and called for rethinking the relationship between author, work, and viewer. It was at this precise moment that there began to crystallize the visual investigation that worked on perception, which also encouraged a new role for the public: that of active participation which, from the outset, he promoted in the works that incorporated light and movement.

The optical, kinetic aesthetic encounters certain tangents with those from other disciplines, to which artists were not far removed who made research forays into movement, investigation of optic effects and of the processes of visual perception. Gestalt and the theories of learning that derive from it, the scientific techniques such as differential geometry and quantum physics, and information theory as a new technological field would have a significant influence on many of the artists associated with these trends.

Concerning these ideas, the publication of the book *Kalte Kunst?* [Cold Art?], by the Swiss designer and artist Karl Gerstner, was decisive for various artists of the era.[20] "To design programs refers to a method of systemizing every problem, down to classifying it in all its aspects. And the solution consists of choosing freely, without prejudice," the author claimed in 1957.[21]

The notion of the system, which would forcefully expand into the field of science, was to have its heyday in the '60s. It was grounded in a new discipline, computer science, sustained by handling data that would be processed and stored, and automatically transmitted the information. The concept of programming enabled the artist to come up with combinations of forms that allowed him to explore in the work the possibilities of virtual movement.

As Le Parc attests, his experiments with color were a logical outcome of the works with juxtaposition of monochromatic sequences. Pursuing this method of visual investigation, he used a preestablished pattern, first of twelve and later of fourteen colors, with which he sought to encompass all the possible combinations of each plan.

In combinations shifted into different directions or in juxtaposition of sequences [*Quattre trames juxtaposées de 14 couleurs* (Four juxtaposed Grids in 14 Colors)] which created more complex schemas, applied the same procedure and the concept of system. To make them, he used tempera on cardboard and transparent plastic. In this way, he observed the resulting variations which, though not infinite, by his own calculations, would have taken 150 years to produce.[22]

Thus, confronting oneself with the limit to output these quantities imposed upon him forced him to consider how to convey that "potential of variations" in one glance. Out of this came, then, the first investigations with light, which he arranged in boxes in order to be able to "reproduce, combine, and multiply, through screen composed of sheets of plexiglass in prismatic forms, squares and circles using the range of fourteen colors."[23] More than an aesthetic effect, the investigation was directed toward conveying in a single visual field the potential of possible variations. In turn, these compositions were far removed from the notion of a stable, fixed, and definitive work. On the basis of these premises that exercised the artist in 1959, his experimentation with kinetic art could progress.

The wish to cancel out any lingering burden of subjectivity had its impact in all the aesthetic practices that sought to eliminate or reduce to a minimum the mark of the author. From various perspectives, kinetic art, minimalism, or conceptualism were bound up with postulates such as the "open work," which Umberto Eco presented in the introduction to the catalogue of the exhibition *Arte Programmata* [Programmed Art],[24] in which the viewer gained the role of protagonist by intervening in the work, modifying its meaning, and "claiming" authorship for it.[25] Like many other artists and theoreticians, Eco in his text also asserted that aesthetic values were changing because the world, in turn, found itself now in a phase of transformation. Along the same lines, the collective Le Parc founded was positing: "The static work of art goes against our era."[26]

Active Participation

Beyond a doubt Sobrino and Le Parc had made clear their formal differences with Vasarely. All the same, both for the Franco-Hungarian and for the Argentine artists, the construction of a new point of view implied a much more radical change: the shift of the focus of attention from the artist to the viewer. The act of moving the viewer out of a comfortable position (passive contemplation) in order to incite him or her to an active participation, was rooted in the fundamental point of contact with Vasarely's ideas. Throughout the '60s, the works of Le Parc were oriented toward this goal.

It was the experiments he conducted between 1968 and 1973 that brought him closer to this ideal. In 1968, he published an editorial in the magazine *Robho* in which he expressed his reflections after the Simposio de Intelectuales y Artistas de América [Symposium of Intellectuals and Artists of the Americas], held in Venezuela in November 1967. In "¿Guerrilla cultural?" [Cultural Guerrilla?],[27] he questioned the social role of the intellectual and the artist. Le Parc asserted that it was necessary to overcome the instance of playful intervention kineticism was leading him to in order to prompt direct action upon reality.

For many contemporary artists, that passage to action also implied making an impact on the viewer, since what the aim was to prompt his taking an ideological position. This stance was linked to that of various Latin American artists who, starting in the '60s, aligned themselves with the Third World and anti-imperialist stances the Cuban Revolution gave rise to.

The notion of Latin America as a space for common identification extended over the continent and brought about the rise of new connections among artists from different latitudes, who saw a concrete possibility for art to have a determining place in the creation of a revolutionary consciousness.[28]

In April 1970, ten years after making the first gouaches that opened up his reflections on the field of perception, Le Parc presented the show *Couleur 1959* at Galerie Denise René.[29] In parallel, between April 20 and 30, a show was held at the Cité Universitaire de Paris, *América Latina No Oficial* [Unofficial Latin America], the first of various denunciatory exhibitions Le Parc organized between 1970 and 1973, geared to serve as "counter-informational platforms" in opposition to the facts spreading from Latin American embassies in Europe. The main intention was to "sensitize the public to Latin America's problems and rouse active solidarity for it."[30]

In 1972, spurred on by the development of the Primer Encuentro de Artistas Plásticos Latinoamericanos [First Meeting for Latin American Visual Artists] in Havana, a group formed to give more organic coherence to the proposals Unofficial Latin America had also called for.[31] Many of the works created for this exhibitions took their distance from the typical parameters of abstraction and kineticism. One example is the series *La tortura* [Torture], made by the Grupo Denuncia [Condemnation Group], a collective of Latin American artists living in Paris, with Le Parc among them.[32] These were realist paintings based on photographs that had appeared in the press and that offered eloquent images of the taunting cruelties committed against political prisoners.[33]

The military governments set up in Latin America throughout the '70s kept these artists' networks from functioning. Yet while they lasted, they opened up the expectation to take one step further the concept of participation, to turn it into pure action.

Le Parc at Bellas Artes: The Exhibition

Julio Le Parc's relation with the Museo Nacional de Bellas Artes goes back 55 years. These very galleries, in 1964, housed the show *La inestabilidad* [Instability], which introduced the Argentine public to an offering which, for the first time, placed the viewer in the role of protagonist.[34]

With the coming of the 21st century, almost 56 years later, Le Parc presented at Bellas Artes one of his major retrospectives, *Dialogando con la luz* [Conversing with Light], which displayed the monumentality of his most representative works. Now, the Museum is choosing to pause at a phase in the artist's production that has been less explored.

Julio Le Parc. The Buenos Aires-Paris Transition (1955-1959) pays homage to one of Argentina's most remarkable artists in this 90th year. The exhibition examines the impact of his first experiments, which preceded his consolidation as a key figure in both local and international art.

"The Formative Years and the Art Teaching Tradition" mark the beginning of this survey with a selection of drawings and paintings the artist made in his days as a student at the Fine Arts School, an institution dominated by the weight of traditional art instruction, which initiated its students into the practice of painting and sculpture through drawing, in imitation of the masters and the traditional art genres, such as the nude and the portrait.

"The Students' Revolt and Formal Experimentation" concentrates on the period 1956-1958, Le Parc's last years in Buenos Aires, when he led the group that rebelled against the established methods of art instruction. In this context, a group formed around the school's printmaking studio, a space that provided a setting in which to try out forms and movement. There, the artist created a series of monotypes, threreby launching his explorations into shapes and color on paper.

"Paris 1959: the eye and the active surface" delves into Le Parc's first months in the French capital, in which he produced roughly 150 watercolors and ink drawings, which allow us to observe his full-fledged turn toward abstraction. In these pieces, with their display of variations, sequences, and formal progressions, we can clearly discern the interests that would lead the artist to investigate concepts such as movement and seriality, and their effect on the mechanisms of visual perception. This body of works may accordingly be considered the starting point of the profound changes kineticism would propose in the '60s. Also exhibited here is a series of paintings that deal with change of scale and its effects on perception.

Between the end of 1959 and the beginning of 1960, Le Parc integrated light and objects into his works. The notion of "Instability" then began to gain solidity for him, and would govern his work from then on.

In addition, the show brings together a set of historical light boxes along with audiovisual material in which the artist explains both how they function and the concerns that guided him toward putting real movement into his works.

The exhibition is also an opportunity to give the public another look at *Inestabilidad. Proposición arquitectural* [Instability: An Architectural Proposal] (1964), a key piece in Le Parc's universe, which figured in our 1964 show with that title and which has been part of the Bellas Artes collection since 1971.[35]

This is likewise an auspicious occasion for updating the artist's reflections on gouaches and other forms of expression that allow for contemporary technologies. In this sense, fifty years later, the installation in the gallery that presents an animated projection of these pieces gives a new perceptual twist to these compositions.

Over the decades, valuable written contributions have shed light on the kinetic period, which put Le Parc in a leading role within one of the 20th century's central art movements.

This catalogue, like the exhibition itself, seeks to open up new perspectives by concentrating solely on the initial period of Le Parc's output. In addition to the present work, which puts the show in context, an exhaustive essay by Silvia Dolinko, a specialist in graphic work and multiple reproduction techniques,[36] analyzes the function of this practice in Le Parc's student years, a practice which opens the way for future innovative projects. The focus, however, on a relatively narrow period, does not prevent the author from cogently showing how the work on paper has accompanied the artist from the very outset, at the same time she positions the graphic work as one of the guiding threads in his vast career.

Six decades of production have made Julio Le Parc a permanent figure in international art. His continuous explorations have gone beyond the material requirements of the work, giving way to an aesthetic conception that involves the participation of all the senses. In the path he has taken, he has decentered the role of viewers, impelling them to challenge the limits to the way they experience art.

Notes

[1] Alexander Alberro, *Obras cinéticas. Obras de Julio Le Parc en la Colección Daros Latinamerica* [Kinetic Works: Works of J Le P in the Daros Latin America Collection [exhibition catalogue], Buenos Aires, MALBA-Fundación Costantini, 2014, p. 40.

[2] Cristina Rossi has examined the influence of Argentine avant-gardes of the '40s on kinetic art. See the author's "Imágenes inestables. Tránsitos Buenos Aires-París-Buenos Aires" [Unstable Images: Journeys from Buenos Aires to Paris and Back Again], in *Real/Virtual* [exhibition catalogue], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 47-67.

[3] Altamira was a private initiative financed by the Spanish intellectual Gonzalo Losada, who, in addition to gathering together a group of remarkable teachers (Emilio Pettoruti, Raúl Soldi, Víctor Rebuffo and Fontana himself, among others), would organize exhibitions of Argentine and foreign artists, critical and historical research seminars, lectures, and trips to artists' studios and public and private collections. All these activities were conducted under the challenging watchword of "the new." See Andrea Giunta, *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* [Writing Images: Essays on Argentine and Latin American Art], Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2011, pp. 105-108.

[4] Even though he knew the concrete artists, as he himself has pointed out, he was still a youngster in short pants. Frank Popper, "Una revolución del ojo" [A Revolution for the Eye], in *Experiencias. 30 años.* [Experiences/Experiments: 30 Years] *1950-1988* [exhibition catalogue], Buenos Aires, Salas Nacionales de Exposiciones [National Exhibition Galleries], 1988, p. 176.

[5] Julio Le Parc, "Manifiesto Blanco" [White Manifesto] [1995], *Sé artista y cállate!* [Shut Up and Be an Artist!], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

[6] *Manifiesto Blanco [White Manifesto],* 1946.
[7] Ibid.
[8] Andrea Giunta, *op. cit.*, p. 112.
[9] Cristina Rossi, *op. cit.*, p. 54.
[10] Silvia Dolinko, "Artes bellas pero no calmas. Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires [Fine But Not Calm Arts: Art Students' Movements and Debates in Buenos Aires] 1955-1958", in *Entrepasados. Revista de historia*, Buenos Aires, year XX, n. [issues] 38-39, 2012, pp. 145-161.
[11] Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción* [The Phenomenology of Perception], México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
[12] Silvia Dolinko, interview with Julio Le Parc, Cachan, France, January 30, 2019.
[13] Julio Le Parc, "Monocopias" [Monotypes] [1995], *Sé artista y cállate!*, *op. cit*.
[14] Ibid.
[15] Julio Le Parc, "¿Artistas plásticos?" [Visual Artists?] [1959], *Sé artista y cállate!*, *op. cit.*
[16] Ibid.
[17] Julio Le Parc, "Superficie" [Surface] [1970], in *Julio Le Parc. Couleur 1959* [exhibition catalogue], Paris, Galerie Denise René, 1970.
[18] Interview with Julio Le Parc, published in Marta Dujovne and Marta Gil Solá, *Julio Le Parc*, Colección Arte y Crónica, Buenos Aires, Editorial Estuario, 1967, p. 22.
[19] Julio Le Parc, "Superficie" [1970], *op. cit.*
[20] Karl Gerstner, *Kalte Kunst? zum Standort der heutigen Malerei* [Cold Art: On the Situation of Painting Today], *Teufen,* Niggli, 1957.
[21] Text extracted from a Karl Gerstner's letter to the graphic designer Yves Zimmermann, Basilea, May 1st, 1979, publisehd in Karl Gerstner, Diseñar programas [Designing Programmes], Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 7.
[22] Julio Le Parc, "Superficie" [1970], *op. cit.*
[23] Ibid.
[24] Umberto Eco's preface to the exhibition *Arte Programatta* [Programmed Art] (Milan, 1962), in Umberto Eco, *La definición del arte* [The Definition of Art] [1968], Barcelona, Martínez Roca, 1970.
[25] Contemporaneously, authors such as Roland Barthes take up the concept of "plural text" and the notion of "the death of the author." Michel Foucault too would reflect on the status of the author.
[26] [Horacio] García Rossi, [Julio] Le Parc, [François] Morellet, [Francisco] Sobrino, [Joël] Stein, [Jean-Pierre] Yvaral (Groupe de Recherche d'Art Visuel), *Basta de mistificaciones* [Enough of Mystifications!] [1961], *Sé artista y cállate!*, *op. cit.*
[27] Julio Le Parc, "¿Guerrilla cultural?" [Cultural Guerrilla?], in *Robho*, no. 3, 1968, p. 7.
[28] On this theme, see Mariana Marchesi, "Redes de arte revolucionario. El polo cultural chileno-cubano [Networks of Revolutionary Art: The Chilean-Cuban Cultural Pole] 1970-1973", *in A contracorriente. A journal of social history and literature in Latin America*, vol. 8, no. 1, North Carolina State University, fall 2010, pp. 120-162. www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_10/articles/Marchesi.pdf
[29] The show was accompanied by a catalogue in which the artist reflected on his experiments with work in a series, with color, and light. See *Le Parc. Couleur 1959* [exhibition catalogue], Paris, Galerie Denise René, 1970.
[30] Julio Le Parc, "América latina No Oficial" [Unofficial Latin America] [1970], *Sé artista y cállate!*, *op. cit*.
[31] A press release of the Paris Group of Unofficial Latin America [Grupo de París, América Latina No Oficial], Paris, November 1972. Archive of Graciela Carnevale. Le Parce was a leading participant in this meeting, as the representative for the Latin American artists living abroad.
[32] Comprising the group were, besides Le Parc, Alejandro Marcos (Argentina), Gontran Guanes Netto (Brazil), and José Gamarra (Uruguay). The series can be seen, for the first time in Argentina, in the exhibition *Julio Le Parc. Un visionario* [J Le P, A Visionary], at the CCK. This activity, like the show organized at the Museo Nacional de Bellas Artes, forms part of the homage to Julio Le Parc the two institutions have organized in 2019.
[33] Isabel Plante has done detailed research on the "Argentines in Paris," among them Le Parc and the development of his work in the 1960s and '70s, including this seldom explored moment for the artist.
[34] In the catalogue for the show *Real/Virtual* (2012), curated by María José Herrera, I pay special attention to this presentation both in the galleries of the Museo Nacional de Bellas Artes and in the publication accompanying it.
[35] After years without being exhibited, the work has been especially reconditioned for this show. The restoration is part of the conservation program for contemporary art, which aims to highlight the contemporary holdings of the Museo Nacional de Bellas Artes.
[36] For this author and her work on Argentine printmaking, see Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación* [Plural Art: The Print between Tradition and Experimentation]. *1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

On Paper and In Motion: Experimentation in the Early Work of Julio Le Parc

Silvia Dolinko

> Though there exists a close relation between material and execution, it is the result that counts. And what get written in art history are the ideas applied to the materials that allow us to visualize them.
> [...] The spirit of novelty is a new way of conceiving, thinking, and feeling, and the characteristics of its constants define themselves and take on a reality to the extent that they become visualizable on their physical supports, which are in themselves conditioned by that new spirit. By "physical supports" we mean not only the matter on which one works, but also the whole graphic, visual, or theoretical conception that progressively composes it.
> Julio Le Parc, 1960[1]

A wood engraving by Julio Le Parc from 1958 presents a weave of overlapping forms: extending over the white of the paper is a plane of gray forms and, above it, another plane of black forms; on some planes, marks can be observed of the impress of the planning down of the wood, an unexpected printed indicator of the artist's manual labor.

The totality of those planes strengthens the dynamism of the intermeshing, which seems as though it could take on real movement. Though at a simple glance both intermeshing forms look unequal, a closer look makes clear that the artist has not worked with two wooden matrices to create the image, as is usual in woodcut making, but rather that the gray and black planes arise out one and the same matrix, turned and superimposed in two separate moments. In the production of this multiple graphic work, he has put into play a physical motion of 180-degree rotation of the matrix, to prompt an implicit, retinal motion in the resulting composition.

In this work we find already sketched many of the investigations that Le Parc would develop, over the years to come, in relation to movement and the destabilization of practices and materials. In this abstract wood print – abstraction being quite uncommon in Argentine printmaking up to that moment –, he used the black and white of graphic tradition, yet also key to the paintings of Victor Vasarely which, just a short time before, he had seen in the Museo Nacional de Bellas Artes. Here he brought complexity to the line of explorations he had been pursuing from the mid-1950s, and in the image, acted on many of the readings in the theory of form he had shared with teachers and fellow students at the Escuela Nacional de Bellas Artes [ENBA, National Fine Arts School]; he also put into play problematics about the relations between concept, technique, material, and image that would be remain a constant concern throughout his career.

Le Parc produced this wood engraving in what would be – read retrospectively – a pivotal moment in his life and career: he was living in Buenos Aires, but he was about to travel to Paris; he was experimenting with graphic techniques, yet he recognized the impact of Vasarely's optical painting; he was carrying on his leadership role in the Bellas Artes student movement that arose in Buenos Aires in 1955, though he was already taking on the profile of an internationally known artist. Following the trail of his works on paper and his path through institutions, this text will deal with Le Parc's years of training in Buenos Aires in the 1940s and 50s, examining its changes, persistences, and movements.

Starting a Paper Trail

In the beginning was paper. Drawing classes were central to the curriculum of the Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano [Manuel Belgrano National Fine Arts School].

where Le Parc began his studies at the age of fifteen. In the choice of this official institution echoed something of his earlier experiences in Mendoza: there, while he and his brother invented graphic stories or games based on sketches of characters, his abilities to draw were recognized by his grade school teacher in Palmira. It was this teacher's guidance that echoed in his mother's memory at the moment she tried to orientate young Julio in his first step to formalize his art training. It should be mentioned that the official system of the City of Buenos Aires's National School of Fine Arts was organized at this time as a sequence comprising the Manuel Belgrano Preparatory School, on Cerrito Street, the Prilidiano Pueyrredón National Academy of Fine Arts, on Las Heras Avenue, and the Ernesto de la Cárcova Graduate School [Escuela Superior], at the southern end of the Costanera, the waterfront.

One of the pieces of advice he had received for succeeding in the Escuela Belgrano entrance exam was to attend the workshops of the traditional Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes [MEBA, Fine Arts Students' Mutual Benefit Society] to practice drawing. It was there that the young Le Parc had his first and decisive contact with artistic practice: "My mom registered me; I had to take a drawing board, a sheet of Ingres paper, tacks ... and when I entered the prep class, they put a plaster object in front of the board. The exam consisted of having to draw a decoration with charcoal, in chiaroscuro. So I began my drawing, and, right then and there, I realized: this is what I want to do for the rest of my life!"[2] The relation between forms, lights, and shadows that would mark his future work thus left its first recorded trace on paper.

The trend would continue at the ENBA, where Le Parc attended the night course between 1943 and 1946; there, one of the aims of the intensive drawing classes was the representation of light effects: live models, plasters with ornamental motifs, or casts of classical sculptures were recorded in exercises that focused on resolving the values of chiaroscuro or the lines modulated with different thicknesses and intensities of graphite or charcoal. These exercises, resisted or reviled during his student days, Le Parc defends today as important components of training: "There were courses in drawing of ornaments, and always of analytic drawing; each of us took in some element, put it under the light, and drew it. These aspects of the academy were very interesting, because they would show us new ways of drawing. With the line you'd have to render volume, without making chiaroscuro; there would be a contrast between the light and the dark in the model, which would be made with the heavier or lighter line."[3]

In Le Parc's many drawings from this period, there was a succession of synthetic corporeal schemes, notations of geometricized faces, sketches of animals or nudes in a Matissean mode resolved through quick strokes. The fact that he saved so many of these drawings done as exercises is an index of his early professional self-awareness and of his esteem for these first visual productions; testimonies of those initial moments in his artistic formation also allow us to take stock of the relevance of drawing as a fundamental discipline for the thrust of teaching at the time.

In the 1940s the teaching staff at the Belgrano was made up of representatives of various aesthetic tendencies and ideologies: while Le Parc attended the drawing classes of Lorenzo Gigli – who recognized and cultivated his ability in this discipline – and the geometry classes of Onofrio Pacenza, he would sometimes play truant to attend lessons offered nearby by Antonio Berni.

Among his instructors, Le Parc recalls with great interest Mario Canale, who in his drawing classes pointed out the "mistakes" in the use of charcoal for representing shadows: considering the excess of material as an excess of darkness, he would use a piece of black fabric to contrast the darkness of the object with its graphic record, and thus would teach his students the importance of the shadings within the planes of shadows. Reminiscing on his past as "a teenager in love with drawing," Le Parc says that "though the teaching at the school was academic, details like Professor Canale's little black rag were formative for me, and have stuck with me forever."[4] Canale was a key figure in the genealogy of the Argentine art academy, one of the initiators of modern printmaking in the country and of drawing as a subject in the curriculum; Le Parc – who was to become a leader in the art students' movement in 1955 – was unaware that this strict, tight-lipped teacher had, as secretary of the Centro de Estudiantes de Bellas Artes [Fine Arts Students' Center,] headed the pioneer action in questioning the official system promoted by students at Bellas Artes in the first decade of the century.[5]

In 1946, Le Parc also attended the classes in modeling Lucio Fontana was giving at the Escuela Belgrano. The young students took note of the originality of his approach, which aimed at calling into question the limits of categories and artistic practices. Fontana would encourage them to think of art on the basis of notions of space, time, movement, science, technology, aspects that he would discuss with them both in and beyond the classroom. It was in these moments that Fontana came up with the program for his *Manifiesto Blanco* [White Manifesto], endorsed by a group of his students. Although Le Parc was interested in the proposal, he did not sign the text: he says that his stance at the time "was that we couldn't sign a manifesto without having a sufficient body of work to support it, or at least an embryo of substantial output"; nevertheless, he emphasizes: "Fontana's spirit of openness, his look toward other things, his taste for adventure in art, would always stay in my mind."[6]

With Canale's lessons about light on paper and Fontana's ideas about time and space, Le Parc's training became a conjunction of academic knowledge and avant-garde exploration. Yet his paths of access to artistic knowledge, for those years in the '40s, also went beyond the limits of the ENBA; he became familiar with the work of the figurative artists who were making the murals in the Galerías Pacífico

(Lino Enea Spilimbergo, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa, Manuel Colmeiro) as well as the concrete groups; he attended the screenings of French films at the Cine Lorraine and the library of the Museo Nacional de Bellas Artes, where he would extend his "imaginary museum": just a few years before the famous publication of André Malraux bearing that name, access to modern art movements through the reproduction of abstract images, constructivist images, geometric images, were to open his horizons of expectations and feed his creative curiosity. Buenos Aires was, then too, a city of diverse cultural offerings, in which a host of aesthetic approaches criss-crossed one another, openly clashing at times, while others happily coexisted: Le Parc's information was nurturing itself on all those possibilities. It was in this spirit, as Cristina Rossi comments, in March 1948 he took part with *Figura* [Figure], a representational oil, in an exhibition organized by the Centro de Estudiantes de Bellas Artes, where, together with the "figuratives" Castagnino, Spilimbergo and Urruchúa, the concrete artists Manuel Espinosa, and Raúl Lozza and the *madí* artists Carmelo Arden Quin and Martín Blaszko showed.[7] The front for the modern movement in Buenos Aires was then quite broad and dynamic.

After finishing preparatory school, Le Parc continued his studies at the Academia Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, studies he abandoned in 1947, reentering the official education system in 1955: mornings he would go to the workshops of the Escuela Superior Ernesto de la Cárcova; afternoons he would work; and nights he would attend the Academia. At the time, one of the most respected professors at that institution was Héctor Cartier, whose theory classes presented the experiments of the Bauhaus, the innovations of Mondrian, Albers, and Russian constructivism, Gestalt theories, "good form" and the aesthetics of perception, leading notions from the field of modern vision which would have a large impact on Le Parc and his future construction of the image in terms of organizing dynamic relations between form, color, and space.

From these initial instances of questioning, rupture, and reencounter with 'the academy,' he had an ambivalent relation with institutional spaces, maintaining a will to take part but also an alert gaze. In general terms, Le Parc has been explicit about the persistence of an attitude in the face of 'reality' which, in other aspects, considers analyzing "the situation of the artist and his social role, his contradictions, his limitations [...] intending to combat the arbitrary within the possible, be it within his own purview, be it outside it, denouncing it or participating with others in actions that tend to deflect and reroute the functioning of the cultural apparatus."[8] Thus, while his participation in the collective actions of the '60s is well known, such as his interventions from the Atelier Populaire in France's May '68, it is significant to emphasize that his first experiences in this direction date still to his years in Buenos Aires, when Le Parc was the leader of the Bellas Artes students' revolt between 1955 and 1958.

The Bellas Artes Students' Movement

The actions of the students at the University of Buenos Aires arose just a few days after the self-proclaimed Revolución Libertadora [The Revolution of Liberation], the military coup that toppled the government of Juan Domingo Perón, offered a powerful incentive for a large group of students of visual arts to start in turn a movement of their own contesting the art education system, with a demand for clearly modernizing renovations.

On October 3, 1955, students from the three Buenos Aires establishments of the ENBA occupied the schools and resolved to suspend the administration and teaching staff, marking the beginning of a period of mobilizations, debates, and questioning, based at the main building of the Academia. While the demands of the students at FUBA were met fairly quickly within a few weeks, "the situation at the Bellas Artes schools," as the local press carefully phrased it, lasted several years.[9]

Within this movement – taken part in by Raúl de la Torre, Diana Dowek, Rosa Faccaro, Sergio Moyano, Margarita Paksa, Horacio Safons, Francisco Sobrino and Juan Carlos Stekelman, among other members of the student body whose names stand out today –, Le Parc had a signal leadership role as president of the Centro de Estudiantes de Artes Plásticas [CEAP, Center of Students in Visual Arts], which included the three National Fine Arts Schools. Within that setting, he subscribed to various texts which, read out at the many student assemblies that were held, and published in the CEAP's *Bulletin* or sent to the authorities, expressed the claims and demands of the arts students: "We are the school, and the triumph of each one of us over obstacles and ignorance is the triumph of our generation," it declared one year toward the start of the movement.[10] These were the first writings in his extensive output of texts.

It was not the first time that Buenos Aires's Fine Arts students raised questions and mounted protest actions. From the first reactions in 1908 in opposition to the general line of Pío Collivadino, in which Canale had played a predominant part, to the demands of the combative Federación de Estudiantes de Artes Plásticas [Fine Arts Students' Federation] in 1933, and the student strikes in 1934 and 1940, till the demands made in 1946-1947 for adequate conditions for their facilities and an updating of study plans, a long history of demonstrations against the official educational system would unfold. In 1955, the goals of the movement were curricular change, renovation within the teaching staff, and the formation of an Arts Department with student representation in the co-government.

In this setting of assemblies, petitions, and demonstrations, they announced that "united into a single student movement, which on its own can consider the student body's specific problems and their repercussion in the life of the Nation, without regard to political or religious positions, they have taken on the direction of the respective schools."[11] From a trio of candidates they proposed to the authorities of the Ministry of Education, on October 26, 1955 they designated an overseer of the Directorate of Art Education the well-known art historian Julio E. Payró, who, weeks later, designated Rafael Onetto and Raúl Russo to head the Escuela Belgrano, Antonio Fernández Muro and Ideal Sánchez the Pueyrredón, and Horacio Butler and Miguel Ocampo the Cárcova. Previously, a ministerial resolution had named as auditors Onofrio Pacenza, Donato Proietto, and Rodrigo Bonome, who handed in their resignations on October 23, "on being faced with inexplicable doubt on the part of the student body as to the validity of our appointments and the desire not to interfere in any formula for reconciliation that would allow the return to the legal regulations of those schools."[12] The differences between these two teams of auditors are a gauge of the change between "ancient" and "modern" teachers.

During the ENBA occupation, the instigators of the student movement carried out an extracurricular plan for classes, together with exhibitions of guest artists and round tables. Thus, the painter and instructor Julián Althabe gave a talk on "issues relating to the reform plan for the institute"; a general assembly was organized of graduates of the Pueyrredón "to consider their contribution to the solution of the problems put forward by the student movement," and they held a round table on the "structure for teaching fine arts within the university system."

Although there were no formal classes in 1956, throughout the year debate took place over how to renovate the course of study, a demand that met with general consensus among both authorities and students; similarly, there was discussion around the more conflict-laden petition for an Arts Department, an institutional change that would guarantee the formation of a student senate and tripartite government. The "watchword 'university'" was uttered in "street demonstrations in the form of wall posters in which they called for the university category, for this sort of study. [...] 'Facultad [School or Department] para los estudios de Bellas Artes', read various poster bands glued up on the streets of the city, summing up the slogan of this group."[13]

The sustained claims and questionings of the students' movement led to Payró's stepping down from his post as overseer on January 24, 1956. He was succeeded by Hilarión Hernández Larguía, who called together a Council to come up with study programs and curricula, to propose the teaching corps, and to plan a new set of regulations for the National Fine Arts Schools. Among the members convened to form that Council were Le Parc and Jorge Romero Brest, who recalled their having first met "some time after the Revolución Libertadora [The Revolution of Liberation] broke out, when we were part of a committee entrusted with changing the study plans for the fine arts schools. [...] Ideas and the emotions attached to those ideas were the bonds between us, and not our student work as a graduate of those schools. It was more a moment of political than artistic battling."[14]

In October 1956, a year after the student occupation of the ENBAs, Le Parc ventured that not all the "formal conquests" had been achieved, but that from that moment on there began a "phase of full-fledged revolution with a lively plan to confront education from an essentially practical and current point of view, the appointment of a competent teaching corps that could renovate in almost every way the ossified and out-of-date earlier body of instructors, a total negation of the superannuated system of teaching, the complete suppression of the absurd, pointless old plan."[15] Among those who represented the innovating currents were Fernando López Anaya, an outstanding printmaker and instructor in that field, appointed to oversee the Escuela la Cárcova in September 1956, after Butler stepped down. It was López Anaya who offered Le Parc a space for artistic exploration, providing him the opportunity to work freely in the School's printmaking studio. There the young artist made a sizeable group of monotypes, a practice he found to be a fundamental form of experimentation and openness to new horizons of possibilities.

Monotypes

López Anaya published, at the end of 1955, booklet on the techniques of printmaking, in which he included several paragraphs on the monotype, described as a "very new process of printing [...] a composition made with stamped ink on the surface of a plate that is transferred just once to paper, by applying adequate pressure."[16] An image produced in a single print, this production is recognized as a variable of graphics, though it forgoes the multi-copy character of printmaking. For the mid-'50s, this was not a very usual practice, though there were some exceptions: outstanding in this technique were the works of Spilimbergo, Urruchúa, or Ideal Sánchez; several works made with it were included in the Salón Nacional, and Oscar Pécora's Galería Plástica held annual shows of monotypes by Argentine artists.

Over the summer of 1957, Le Parc and his companions in the student struggle Francisco Sobrino and Sergio Moyano were authorized by López Anaya to work in the printmaking studio of the Cárcova, where they devoted themselves to exploring the possibilities of the monotype. Using the school's facilities, but outside of any formal class – being at once inside and outside of the institutions –, they were able to have unrestricted access to spaces and resources: tables, presses, inks, rollers, solvents, papers. This situation not only enabled Le Parc to produce a large body of experimental work in formal, technical, and material terms, but also to venture into a system of work and group reflection in which each of the monotypes was "a step that took me toward somewhere, though I didn't know where."[17] Indeed, the stage of execution continued with the joint discussion about the results obtained, piece after piece.

Figurative or abstracts, linear or planimetric, monochromatic or strikingly colorful, Le Parc's monotypes are a little-known part of his output. His first works with this resource were based on the simple and most conventional form at this time: direct drawing on paper supported on an inked surface, recording and transferring the stroke of the pencil, the pressure of a finger or fingernail, the imprint on the material, the marks on the surface. Drawing on the one hand, single impression on the other hand, makes for a graphic work involving a dual materiality combined with the sheet of paper. Underlying this two-sided image is something surprising, an unexpected, immediate result.

To be precise, the immediacy of the making of the monotypes allowed Le Parc and his companions to exercise all their investigative zeal: faced with the slower, more mediated procedures of other graphic forms, such as the etching or the lithograph, the monotype's agility provided them with a way to explore various technical solutions or strategies of production of the image. Within this process, we find, in many of these pieces, a formal solution much in the manner of Picasso, Miró, Klee, or the constructivists: Le Parc was trying out variations that reinscribed the leading figures of modern art in allusions in paper and ink.

Not only were these touchstones of modernity changed in these works; so were the possibilities these young artists were exploring collectively, in which the discovery or innovation of one proved illuminating for the others. Thus, they developed some abstract monotypes with planes, lines, and textures of colors on the basis of experimental resources related to the history of this technique. These images are resolved with cropped papers of different sizes, and stamped with transparencies, superimposed on them, with time gaps, scattering talcum powder or with solvent dripping over the ink, to create novel effects and textures. The use too of magenta, orange, yellow, green of the stamped ink printing was unusual for Argentine printmaking up to this period, which was governed by a monochromatic orthodoxy that only now began to be questioned.

Even several years later, printmaker Alicia Orlandi pointed out that "the monotype, applied to works of markedly graphic character, is a modern but not very widespread, technique"; among the artists who emerged after 1950 "who possess clear awareness of the issues it raises to take up the creation of forms, colors, and, to be sure, plastic structures," she singled out Le Parc as, "always the most prolific, the most tireless in his research, an inventor of great possibilities of forms."[18] For his part, López Anaya included him in the group of "new generations of printmakers who belonged to the Cárcova studio, a team of intelligent devotees, who've taken upon themselves the tasks of renewing premises and leading this studio to a true renaissance."[19]

Le Parc's explorations in graphic work continued, along other paths and with other aims, through his experiments during the 1960s, among them, the silkscreened posters he produced at the Atelier Populaire in May 1968. From that distance, he stressed that, from the phase in the studio of the Escuela Superior de Bellas Artes, "the need remained with me always to find technique or working methods that are neither heavy nor slow, so that they offer the greatest possible chances to realize the ideas that come up in my imagination, and also I understood the usefulness of sharing the small discoveries,

and progressing, in a group, establishing new criteria in a climate of emulation that we found stimulating."[20] This, however, was not the only experiment in collective work at that time: in 1958 he inspired another instance of group production and critical reflection, this time, though, from the standpoint of the image and also the text.

Between *Tía Delia* and Vasarely

After the prolonged period of occupations and argument, the classes at the ENBA resumed their normal pace in 1958. Whereas the debates about curricular reform continued on without complications, the sustained demands on the part of students for the formation of a School of Arts and a tripartite government with a student senate having a voice and vote was unsuccessful: while the vote was never given to them, their voice tended to be silenced by the new supervisor in the Directorate of Art Education, Delia Isola.

The overall opposition to this supervisor was the motor for the publication of the four issues of *Tía Delia. La revista del vello humor* [Aunt Delia: Magazine for the Fine Art of Humor].[21] It was put out by a group of students in "Bellos Artos Bisuales" – as they jokingly called themselves [Both the magazine's title and its main terms involve untranslatable, often derogatory puns on the 'fineness' of the Fine Arts academy- trans] – a group headed by Le Parc under the pseudonym Zenecio or Senile; with him, under pseudonyms, were Horacio Safons – author of many of its texts –, Juan Carlos Stekelman, Julio Muñeza, and Francisco Sobrino, among others. The title of the publication and its cover design made a nod to *Tía Vicenta* [Aunt Vicenta], the contemporary magazine directed by Landrú (Juan Carlos Colombres).[22] In the cover collages and many of the pages inside dominated by Le Parc's caricaturesque drawings, Delia Isola appears as the favorite target of his incisive gaze and sharpened pencil. From this period, and throughout his entire career, Le Parc developed the practice of caricature as a special graphic line in his output.[23]

With irony as their ongoing rhetoric, the texts referred always contrariwise to their true intentions. Thus, for example, in the face of the students' sustained expectation of curricular reforms and the incorporation of modern aesthetic role models, in the magazine they boasted that they had acquired immunity in the face of contemporary art: "thanks to long treatment of plaster, charcoal, still life, charcoal, still life, charcoal, the live model, charcoal, plaster, the live model and the still life, they will be spared all contagion."[24] These are the same methods, essayed at first then later assailed, that as time went by, Le Parc has come to appreciate again as formative agencies. Nonetheless, by 1958, the reformist will prevailed over the commission of instructors and students tasked with reviewing study plans, in which the artist took part.[25]

Tía Delia functioned as a parodic platform for the debate over art instruction, a pulpit from which to sustain a steady attack on the orthodox orientation of the supervisor of many faculty members. The publication's mocking tone appeared not just in the content of the texts ("The distinguished Professor Reches appears to be ill. This is due to the inconvenience, in the last class, of his having to think"), but also in its form of all but naming names. Thus, Florencio Garavaglia came to be called Florencio Cara de Vaglia, Clara Carrié was Clarita Careé, Fernando López Anaya was Lo-Pez Arrayas, Leopoldo Torres Agüero was Leo Mal Agüero, Octavio Fioravanti was Octavo Ford Avanti. The despised Delia Isola became Isolabella. Reference was also made in the magazine to one Julio Le Parques and two of his colleague friends, Sergio Grone Moyano and Paco Espatasobrino, as an example "of the gloomy, benighted bearings of certain 'students.'"[26]

In addition to taking stock of the situation of the ENBA, *Tía Delia* also ventured an interpretation of the Buenos Aires art scene. Always made from the ironic pronouncement of an inverse formulation, the evaluation of modern art and, in particular, of abstraction, was one of its main focuses, as was its send-up of academicist figurative art:

> true art is never abstract, ART art is realistic [...] let the young people of Aujourd'hui think that making art (which costs so much, and costs us so much effort) is making bottles. Abstract painting has been a fleeting fashion that is already quite dead, as we know from having buried it. We wish to know nothing, but absolutely nothing, of new techniques involving experiment, involving restlessness, involving finding out what is going on in other parts of the world. [...] For this reason we are in total disagreement with Dr. Romero Brette, who brings in canvases and sculptures from foreign countries and neither brings in nor shows those by our own beloved artists. [...] We hope that the new government understands that to educate visually, in plastic terms, is to show, in our museum, the realist works of our associates, which though they are mediocre, routinely drawn, quite badly painted, and horribly framed, are at least Argentine, and what is Argentine is after all the only authentically Argentine thing we possess.[27]

Part of this commentary was referring to the recent Ben Nicholson exhibition at the Museo Nacional de Bellas Artes, directed by Romero Brest. In his peculiar ironic tone, Le Parc in *Tía Delia* replayed the debates this occasion had roused: in the text "Mesa poliangular: yo y Nicholson" [Multi-Angled Table: Nicholson and I] there appeared, once more, the old debate between figuration and abstraction through the satirized voices of various leading figures on the local art scene.[28] If the subtle, sensitive geometry of Nicholson's paintings proved so interesting to Le Parc, it was undoubtedly the Victor Vasarely show at Bellas Artes that would have the strongest impact on the artist.

The Vasarely exhibition, held between August and September 1958, displayed 42 works from the period of 1948-1958; two of his silkscreens from the album *Venezuela* were included in the catalogue. The exhibition had great repercussions, and the press of the day stressed that the inauguration "drew the attendance of many painters not seen on other occasions. This is a clear marker of the interest the works by this artist roused."[29] Of his investigation of optic-geometric phenomena in Vasarely, what most drew Le Parc's attention were the black-and-white paintings of reticular structures with their regularity tampered with; these were large-format, and visually high-impact, works that could be read with the cues taken from the perception theory Cartier had transmitted in his classes. Le Parc and his companions thought that the geometric image that was then dominating the local art scene was a sort of recurring formula, "with variations that lingered like a repetition, like a sort of academy ... In contrast to which, the Vasarely exhibit was like a window opening."[30]

This time, instead of swelling the records of his imaginary museum with the reproductions you could consult in the library of the Buenos Aires museum, the access to the work of art took place as an immediate encounter in the galleries of the institution The new experience of the direct vision of Vasarely's painting, added to the historical curiosity for access to information about contemporary art, and the discussion meetings continually held among classmates in the Bellas Artes students' movement (Sobrino, García Rossi, Moyano, Demarco, García Miranda), served as strong motivation for Le Parc and his friends to decide to travel in order to see "with their own eyes" what was going on in the Paris art scene.[31]

Buenos Aires-Paris

After his arrival in the French capital in November 1958, thanks to a grant from the French Cultural Service, one of the first things Le Parc did, together with Sobrino, was to contact Vasarely.[32] After their initial fascination for the Hungarian artist's approach, however, they found themselves taking their distance from his work method: "we would have admired a Vasarely painting seven times more if he had stayed with weaving it together and allowed the surface to be covered uniformly with squares, without bringing in other changes. In this period we would argue with Vasarely about our work method on the basis of systems."[33] This method Le Parc devised was based on systematizing the organization of the surface in sequences and regular progressions to produce optical effects.

Months after his arrival in the French city, Le Parc became the Argentine representative in the first edition of the Paris Biennial, which André Malraux launched. The institutional inclusion and international attention to his work had, however, already begun even before he had left Argentina, when some of his graphic works were shown in various venues in the country and abroad. While his monotype *Viva México* was admitted in Buenos Aires into the 46th Salón Nacional de Artes Plásticas in 1957, *Peregrinación anterior* [Earlier Pilgrimage] was part of the Argentine envoy to the Fourth International São Paulo Biennial Exhibition. A year later, his wood engraving *Negro sobre blanco* [Black on White] – associated with the work analyzed at the start of this survey, though without reversal of the matrix – along with the monotype *Signos* [Signs], made up the considerable Argentine grouping in Mexico's First Interamerican Biennial Exhibition for Painting and Printmaking (I Exposición Bienal Interamericana de Pintura y Grabado), in June 1958.

Throughout 1959, the concerns he had begun to grapple with in Buenos Aires took on new forms in Paris, through work on paper. The series of gouaches of "superficies-secuencias" [surface-sequences] aimed at structurally activating movement in a physiological vein, an interest experimented with earlier in the wood engravings; at the same time, he was systematizing the organization of color sequences, a chromatic exploration begun in the monotypes. As his program stated: "Our concern: to find unitary systems to regulate the surface, forms, and their relation on the plane depending on some predetermined program."[34]

As early as the terms put into play by the very titles of his gouaches – sequence, rotation, *traslación* [passage/translation], mutation, metamorphosis –, we clearly see his search for a progression of forms and colors, creating visual situations grounded in their ocular apprehension. In the "retinal solicitation" to activate these works and in the visual instability beginning with their implicit movement, we can find the germ of his future investigations of movement, light, and space as he conducted them throughout the '60s. In fact, this critical and investigative urge would continue with the Groupe de Recherche d' Art Visuel [Visual Art Research Group] (or GRAV). The links between GRAV's goals and Le Parc's early years in Argentina appear quite clearly in the artist's own evocation:

> The fact of creating a group of visual experiments in Paris was to some extent the extension of the conversations we had had every Saturday night in Buenos Aires. Working together on monotypes, sharing our experiences, all that too I can find in the desire to create a group; along with Sobrino we already had it in our heads to work together. It was we who asked Vasarely to put us in touch with young French artists who had concerns similar to ours. And little by little we convinced them to form a group. Everything, I think, gets strung together, is associated with what's continually come along. Inventing games with my mother was shared work, in a dialogue of suggesting and seeing. That relation of being able to share with someone else and at the same time not accepting only what was working, and trying to do other things.[35]

The impact of group practice in the framework of graphic investigation in the Cárcova workshop, the conversations with colleague friends and the questioning interpretations of the art system in the pages of *Tía Delia* were of a piece with the proposals of GRAV and in the practices Le Parc developed in Paris.

Considering the collective actions, the institutional critique, and the experimentation, the echoes of his Buenos Aires experimentation in the '60s are numerous: from the student actions of 1955 up to May '68, from the exploration with monotypes to the expansion of techniques and materials, from written reflection on the activism of assemblies to drafting of manifestos and a slew of provocative texts. The teachings of the masters – Cartier's lessons in visual perception, Fontana's on the extensions of disciplines, Canale's on the handling of lights and shadows – were to take on other dimensions in his activity in Paris.

In Le Parc's investigations, the notion of movement goes beyond his initial sense of dynamic action to become a key word that allows him to comprehend various aspects of the paths he took: from the impact of the modern movements to the demonstrations of the student movement; from the movement of the wood matrix to the ungraspable movement of light; from the movement of pencil on paper to the movement of motors; from geographic movement to movement in art works. And together with the persistence of movement, the abiding anchoring in experimentation vis-à-vis the relation between image and matter. "As long as I've been able to maintain a sustained attitude toward work and permanent experimentation, I've felt good. The chance to do some project with a small pencil on paper, whatever its nature, the business of grabbing a blank paper that gradually gets transformed, and that after the blank paper you go on to experiment with other materials, make proofs, that's what I enjoy doing."[36] Le Parc can claim that "in everything that I've produced, there always remains some unfinished business to take up again and develop"; thus, it can be traced how – in that great arc of sustained work, from his entrance into Bellas Artes on through his current projects – graphics on paper is, in the end, one of the common threads for fulfilling his calling as an art explorer.

Notes

1 Julio Le Parc, "La pintura de caballete" [Easel Painting] [1960], *Sé artista y cállate!* [Shut Up and Be an Artist!], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2019.

2 The author's interview with Julio Le Parc, Cachan, France, January 30, 2019.

3 Ibid.

4 Julio Le Parc, "El trapito negro" [The Little Black Rag] [1995], *Sé artista y cállate!*, *op. cit.*

5 On Canale's place in the academic genealogy in Argentina, cf. Roberto Amigo and María Isabel Baldasarre (Organizers), *Maestros y discípulos. El arte argentino desde el Archivo Mario A. Canale* [Teachers and Disciples: Argentine Art from the M.A.C. Archive], Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

6 Julio Le Parc, "Manifiesto Blanco" [White Manifesto] [1995], *Sé artista y cállate*, *op. cit.* On Fontana in the '40s, cf. Andrea Giunta, "Crónica de posguerra [Postwar Chronicle]: Lucio Fontana en Buenos Aires," in *Obras maestras de la Colección Lucio Fontana de Milán* [Masterpieces from the L.F. Collection in Milan], Buenos Aires, Fundación Proa, 1999, pp. 72-87.

[7] Cristina Rossi, "Julio Le Parc y el movimiento estudiantil de 1955" [J L P and the Student Movement in 1955], in *Estampa 11*, vol. 2, Mendoza, 2013, p. 43.
[8] Julio Le Parc, *Modulaciones* [Modulations: exhibition catalogue], Galerie Denise René, Paris, April 1976.
[9] Cf. Silvia Dolinko, "Artes bellas pero no calmas. Movimientos y debates de los estudiantes de artes en Buenos Aires, 1955-1958" [Fine But Not Calm Arts: Art Students' Movements and Debates in Bs As, 1955-'58], in *Entrepasados. Revista de historia*, Buenos Aires, year XX, n. 38/39, 2012, pp. 145-161.
[10] Julio Le Parc, "El actual curso lectivo" [The Current School Year], *C.E.A.P., Boletín del centro de estudiantes de artes plásticas*, year 1, n. 4, October 1956, p. 2.
[11] "En las escuelas de bellas artes" [In the Fine Arts schools], *La Nación*, Buenos Aires, October 6, 1955, p. 1, column 2.
[12] "En las escuelas de Bellas Artes" [In the Fine Arts schools], *La Nación*, Buenos Aires, October 24, 1955, p. 1.
[13] "Artes bellas; pero no calmas" [Fine But Not Calm, Arts], *Qué sucedió en siete días* [What's Gone on in Seven Days], Buenos Aires, 2nd year, n. 71, February 22, 1956, p. 15.
[14] Jorge Romero Brest, "Encuentros con Le Parc" [Meetings with Le P], catalogue of the Argentine envoy, *Le Parc, IX Bienal de São Paulo,* 1967, pp. 9-10.
[15] Julio Le Parc, "El actual curso lectivo" [This Academic Year's Courses], *op. cit.*
[16] Fernando López Anaya, *Historia y técnica del grabado* [History and Technique of Printmaking], Buenos Aires, Dirección General de Cultura, 1955, p. 35. About this publication related to the Salón Nacional del Grabado [National Printmaking Salon] and the engraving in this period, cf. Silvia Dolinko, *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación* [Plural Art: Printmaking between Tradition and Experimentation] *1955-1973*, Buenos Aires, Edhasa, 2012, chapter 2.
[17] Julio Le Parc, "Monocopias" [Monotypes] [1995], *Sé artista y cállate, op. cit.*
[18] Alicia Orlandi, *La monocopia* [The Monotype], Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 12-13.
[19] Fernando López Anaya, *El grabado argentino en el siglo XX. Principales instituciones promotoras* [Argentine Printmaking in the 20th Century: Its Main Promotional Institutions], Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 35.
[20] Julio Le Parc, "Monocopias" [Monotypes] [1995], *Sé artista y cállate, op. cit.*
[21] The first three issues of *Tía Delia* came out on April 10, April 29, and June 7, 1958. By the time the fourth and final issue was ready, in May 1959, Le Parc was already living in Paris and took part in its publication simply by providing its cover image.
[22] *Tía Vicenta. La revista del nuevo humor* [Aunt Vicenta: The Magazine of New Humor], with its large print run and broad circulation, was first published on August 20, 1957.
[23] Cf. *Julio Le Parc*, London, Serpentine Galleries-Koening Books, 2014.
[24] Senile, "Las artes al mediodía. Nuevas degeneraciones en la tintura argentina" [The Arts at Noon: New Degenerations in Argentine Dye], *Tía Delia. La revista del vello humor*, Buenos Aires, first year, n. 2, 29 de abril de 1958, p. 9. The title alluded to the section "Las artes al día" [The Arts Today] by Córdova Iturburu in the newspaper *Clarín*.
[25] Serving on the Consejo Asesor de las Escuelas de Artes Plásticas [Advisory Council of Visual Arts Schools], formed, "in keen awareness of its high wages" by the Centro de Estudiantes de Artes Plásticas [Visual Arts Students' Center], were, among the faculty, Fernando López Anaya, Aurelio Macchi, Albino Fernández, Héctor Cartier, José Manuel Moraña, Ideal Sánchez, Osvaldo Svanascini, Erio Luis Silva, and Alicia Martínez; and, representing the student body, Leonor Abinet, Juan Carrera, Julio Le Parc, Laura Márquez, Horacio Safons, and Juan Carlos Stekelman.
[26] "Las artes al mediodía...", [The arts at noon...], *op. cit.*
[27] Crápula, "La Federación oficinista fantasma visita a 'Criticando'" [The Officiating Ghost Federation Visits "Criticizing"], *Tía Delia*, first year, n. 3, June 7, 1958.
[28] *Tía Delia*, no. 3, June 7, 1958. This referred to the round table held on May 6, comprising Córdova Iturburu, Alfredo Hlito, Enrique Nagel, Jorge Romero Brest, Ricardo Braun Menéndez, and Juan Batlle Planas.
[29] "Muestra de Vasarely" [The V. Show], *El nacional*, Buenos Aires, 13 de agosto de 1958. Archivo documental del Museo Nacional de Bellas Artes.
[30] Interview with the author, cit. On the relation between kinetic artists, the concrete avant-garde, and Vasarely, cf. Cristina Rossi, "Imágenes inestables. Tránsitos Buenos Aires-París-Buenos Aires[Unstable Images: Journeys from Buenos Aires to Paris and Back Again], in María José Herrera (Cur.), *Real/ Virtual. Arte cinético argentino en los años sesenta* [Real/Virtual: Argentine Kinetic Art in the '60s] [exhibition catalogue], Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012, pp. 47-67.
[31] On trips to Paris in this period, cf. Isabel Plante, *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta* [Argentines of Paris: Art and Cultural Travels in the '60s], Buenos Aires, Edhasa, 2013.
[32] Also among the first contacts in Paris were the gallerist Denise René and the artists George Vantongerloo and Stanley Hayter. Through the latter's acquaintance with López Anaya, Le Parc was able to attend Hayter's Atelier 17 as part of the roster of activities in the study grant that allowed him to travel to France.
[33] Julio Le Parc, in *Julio Le Parc. Couleur 1959* [exhibition catalogue], Paris, Galerie Denise René, 1970. In French in the original.
[34] Ibid.
[35] Interview with the author, cit.
[36] Ibid.

Gouaches 1958-1959

thanks to myself in the old days
thanks to my head in times before
thanks to my hand unforgotten
thanks to my perseverance in youth
thanks to my doggedness unfailing
thanks for yesterday
thanks for today
they are there
they catch the light
they make me younger
I am that one
I am their continuation
they bear witness
They had in themselves: everything
I owe them a debt
60 years in the half-light
today
today
they are honored
they are not alone
their essence is there
prolonged in two works
fortunate samples
of a future already written
in a past
that is today

Julio Le Parc
November 1, 2018

Uzal

It was in Buenos Aires, on Las Heras Street, a hundred meters from where we lived. Going past it, my mother remembered that a schoolteacher in the little railroad village (Palmira) in the faraway province of Mendoza had advised her: your son should take drawings classes. At the top of the staircase, on either side of the main door, were the casts of Michelangelo's two slaves. Going up the stairs with my mother, I remembered that harmonious young schoolteacher, her poise, her character, her sweetness that inspired confidence and brought such a sense of security. As they'd informed my mother, we went to MEBA (Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes, the fine arts students' mutual benefit society), where I could prepare to enter not the Academy but rather the preparatory School of Fine Arts (a sort of secondary school with an art specialization).
MEBA was two rooms in a basement: one of them was a sort of office, and the other, a small drawing workshop. Once the formalities were gone through, I found myself, perhaps the very next night, back from the small factory in which I was an apprentice, with a drawing board on my knees, and on it a sheet of Ingres paper and with a charcoal stick in hand, facing a plaster model lit by a lamp. It was the prep class for the entry exam for the preparatory School. The teacher, a young student in his last years of the Academy, showed me what I had to do: copy the model with the charcoal stick on the Ingres paper. For me this was a moment of enlightenment. Me, sitting there drawing! That was it! That and nothing else! It was as if an eternity of creation were revealing itself to me. And I held out the black of the charcoal to make shadings and variations in gray, listening to the teacher's technical advice. I was in a state of understanding and exaltation that filled me with a happy security and snatched me, I felt, once and for all away from the dread I'd shared with my mother over not knowing where to focus my future. Once my drawing was done, the enthusiasm and satisfaction for having done something led me to write, highly visibly, my first and last names at the bottom of the drawing. It was as though I were seeing written for the first time: Julio Le Parc. The teacher, on seeing this, and before sealing the drawing in alcohol-diluted resin, advised me to erase it. The simple explanations he gave me made me a bit ashamed of myself. Yet I understood what he meant to teach me: what mattered was the drawing, not the signature. This teacher's name was Uzal. Later I could verify that, in the art market that perverts contemporary creation, a signature can matter more than the work produced, that the work of an artist whose signature has recognition value will outweigh the work of an unknown artist, though that artist's work may be superior. And according to some trends, the myth of the signature stands in for artistic creation.
Every Saturday afternoon, MEBA organized sketching sessions with nude models. I still remember the expression of my mother, my sister and my brother when they saw the sketches of nudes I'd bring home, I all of fourteen, in my short pants. For me, they were just drawings, pencil lines on paper. Even if seeing the naked woman who posed for us brought back to me the images of the naked women who, when I was very little, I had seen once by the banks of a brook: they were my young mother and other young women having fun, naked in the water, one Sunday in the country, safe, they thought, from onlookers.

Julio Le Parc, Paris, 1995.

Monotypes

The student movement, which began in 1955, was starting to take off. Quite naturally, out of sheer affinity, we'd formed a little group, informal, rather flexible, in which we tried to reflect on our situation as young artists.
A huge weight hung over our impatience: modern art, a jumbled heap of intuitions, a desire to find where seriously to begin. It was clear we had to create art, reflect on production, compare works and opinions.
We were art students still, and our movement had brought changes to the structures of three academies. After we we'd chased out the former directors, Fernando López Anaya, an excellent printmaker, took up the post of interim director at the École Supérieure des Beaux Arts. He was the one who allowed us to use the printmaking studio over the vacations.
Thus, a little group (Moyano, Sobrino and me, the most diligent ones) had free run of the studio in our free time. Unconsciously we felt we had to purge our minds of the deluge of modern art we'd received.
Yes, then, to a printmaking studio; yes to technical media; but as for usual printmaking techniques (dry point, etching plate, burin), no, the results would be too slow for us. And so we tried monotype: one coat of black ink with a roller, a sheet of paper, strokes of a paintbrush handle, and with a lift of the paper a curious design would appear. That's how we normally made our monotypes.
It's how we started, and gradually we added other methods: exploration of new techniques, quick methods to capture what was going through our minds. Did we give a thought to Picasso? Because we were making monotypes "à la Picasso," and ditto for Paul Klee, abstraction, stains. It was like a purge!
All this drove us on, whereas the traditional techniques of printmaking or oil painting would hold us back. We maintained this dynamic together, a steady exchange of technical discoveries, with no teacher in sight. Besides the surprise we'd feel whenever we lifted up a sheet of paper from the printmaking press, we continued to share important reflections. I remember the enormous satisfaction that would fill me nights when I'd return to my room at Mme. Fumagalli's *pension*, and I'd unroll the two or three (sometimes more) monotypes I'd made that day. Each of them was a step toward somewhere new, though I didn't know where.
In all those months in the printmaking studio at the École Supérieure des Beaux Arts, I still needed to find techniques or working methods that weren't heavy or slow, that offered the greatest possibilities for executing the ideas that came up in my imagination, and I also understood the usefulness of sharing the small discoveries and of progressing in a group, establishing new criteria in a climate of emulation that was stimulating. That work in common augured what a bit later on, in Paris, would be the GRAV.

Julio Le Parc, Paris, 1995.

Surface

I carried out my first experiments with the surface in late 1958. These were a reaction to the dominant trends in the art world at the time.
Some history
Sobrino and I arrived in Paris in the late 1958. The fashionable art invading the galleries was called "informel", "tachisme", "action painting", "lyrical abstraction"...
On our side, the starting point was the work of Vasarely (in black and white), the texts of Mondrian, the analysis of certain pieces by Albers and, more generally, constructivism or approaches that included the notion of movement
First concern
To increase the distance between the artist and the work by eliminating not only the traces of manual working (the touch of the master's brush), but also the traces of subjective composition that were still apparent in the work of the contructivist because their compositions were obtained by choosing forms and freely arranging them on the surface.
Observation
To us, the opposition between tachisme and constructivism was a superficial one: in both cases, forms and colours were set out on the surface in accordance with artistic criteria. The one, small difference was that where the former used marks, the latter used geometric forms.
A path
Our concern: to find unitary systems to regulate the surface, the forms, and their relationship to the plane, following a set program.
Clarification
These systems were of no importance in and of themselves. They were simply working instruments that enabled us to exercise control over the results, notably as regards the viewer's peripheral vision. We did not allow ourselves to intervene "artistically" once the system had been mechanically projected onto the canvas, or to disrupt the homogeneity of the result.
A memory
We would have found a Vasarely painting all the more satisfying if he had respected the grid and let the surface be covered with the uniform squares without introducing modifications. We were talking with Vasarely about our system-based working method. He found it legitimate, bot for himself insisted in the right to intervene (even on regular grids) and to produce changes that manifested the artist's creative personality. A similar argument had been put to us by Max Bill, another artist of Vasarely's generation.
Kalte Kunst
The examples of systematic research that we were able to study at the time (notably in Karl Gerstner's book, *Kalte Kunst*, which analyzed the works of Bill, Lohse, Gerstner, etc.) over emphasized, in our view, the arithmetical aspect and did not take into account the relation that the surface treated in this way would have to the eyes. Rather than rational speculation on the organization of the surface, our point of reference when we started was the eye of the beholder.
An encounter
Continuing our research, we met Morellet, one of the few french artists who, for a long time now, had been working away on his own on problems close to ours. We started to think about forming a working group with him.
Before color
My research was based on black and white, or again on black, white, and gray – logical systems were put in place to control the visual results on the treated surface.
Progressions
The systems that I used most frequently were founded on progressions that developed form left to right, from top to bottom, from bottom to top. As a result, each form was closely bound up with all the others. Their relations were defined by a system established beforehand.
Form
In this way we were attacking the notion of recognizable form, with its own values, its meanings, its suggestions, etc. The for became anonymous, and the relations between them likewise, creating an active surface that was capable of establishing a visual connection with the viewer. We didn't dwell on any one form in particular, or on a particular way of locating it on the surface. We used simple geometrical forms (squares, circles, rectangles, etc.) because we saw them as more neutral than irregular forms. But we had no special predisposition in favor of geometry. That I why, at the time, we were interested in certain paintings by Pollock and Tobey. Uniformity was obtained by the distribution of identical marks set over the entire surface. One could imagine that these pictures continued beyond the frame. The forms used had no value in themselves.
Color
I started my research into color in 1959, taking care to avoid color effects. I applied the same treatment to color as I did to forms. If I worked with color, it had nothing to do with wanting to make a painting that was blue, or "hot", etc. I started by using not just a few colors but all of them. I wanted the colors to be pure and they were not graduated either by black or by white. I refused to let myself use any colors other than the ones chosen at the outset. The fourteen colors, although they were limited, seemed able to sum up all the possible variations of chromatic mixtures.
Combinations
Working with this spectrum of fourteen colours, I started making simple combinations of one or two horizontally displaced spectrums.
I continued by juxtaposing four spectrums articulated vertically, horizontally, or diagonally. Then, on these four yuxtaposed sprectrums covering the whole surface, I superimposed new spectrums, again four of them. These combinations, born of rigorous and simple systems, were multiple. I worked in small formats, with gouache on cardboard as well as on transparent rhodoid.
Using this latter procedure, I was able to get all kinds of permutations by superimposing sheets of rhodoid. Later, I invented a little apparatus with transparent bands on witch my series of colors were inscribed. By permuting these, you could get an incredible number of combinations.
The fascination of quality
What really struck me in all these approaches was the quantity of possible changes contained in each of the programs. I took pleasure in imagining all these variations following one another in time, and my calculations of probability led me to consider another phenomenon: indeterminate duration. Each gouache or each painting produced by this or that combination was for me a particular moment in all this movement of continuously changing colours that was going round in my head. After that, in late 1959, I started imagining mechanisms for bringing out all these potential variations.
Actual movement became part of my research, along with the multiplication of images, transparency, colour in space, light... All this research, undertaken twelve years ago now, has been revised, ordered, and expanded. I have given it a better, clearer form for presenting it today.

Julio Le Parc, 1970.

Eliminate the Word "Art"
An attempt to evaluate our research

We should specify that there is nothing absolute or definitive about our work.
Our main preoccupation is to situate ourselves within today's art, while keeping in mind that plastic art should have a social connotation. Having come to the artistic life by the usual means (studying drawing, painting, art history, etcetera) and conditioned by the social super-structure that is art, both from a conceptual and emotional point of view (means of expression, drawing, painting, sculpture, individual work) as well as a social one (the teaching of drawing and painting, competitions, official salons, galleries, art critics), we are aware of our situation and the contradictions that it entails. We have come to realize the depth of the choice before us in the confusion of the current moment. And, in more or less approximate terms, we can see what is at stake in this choice.
Either we can continue in the mythical world of painting, with our greater or lesser capacities of expression and experience, accepting the social situation of the artist as a unique and privileged individual with a predetermined destiny.
Or we can demystify art, reducing it – put very simply – to every other human activity, in which the interest lies in visual phenomena and not in the sudden illuminations that one might have from our inspiration and the state of our souls. Otherwise, its expressive value is the product of a profound, intangible identification of the painter/human being with his or her era, and with human aspirations. Faced with such a choice, we are happy to have taken on the task of clearing the path, with the goal of being able to consider art as a simple human activity. [...]
In order to get there, we continually check our task with research done with a clear conscience, for our experiences and our social activity. We would like to eliminate the word "art" from our vocabulary, and all that it currently represents.
We have conducted research, and we propose to continue our research, the results of which could still be compatible with traditional nomenclature such as drawing, painting, relief, sculpture, and even a work of art that can be appreciated and sold in current art terms.
For us, the concept of a work of art is beginning to disappear. We are simply trying to depict human beings personal experiences using clear and objective means. [...]
As to how we will achieve this practically, we emphasize an immaterial plane that exists between the work (or the experience) and the human eye. Every work of art is, above all, a visual presence. We recognize the visual dialogue between person and object. The place we give to the existence of the plastic object is neither in the preconceived emotional notion in the person, or in the technical creation of the work itself, but rather in the combination of person and object in an equidistant visual plane.
Hence our opposition to solutions of formal, systematic, random or any other types of ordering, in that these are simply rhetoric about surfaces, volumes, space, or time.
Let it be clear: our intention is to situate our experience within this immaterial plane between person and the perfectly malleable object. This explains our distance in relation to form, which is, as Mondrian pointed out in his writings in 1941, the holder of a particular character. We place ourselves at the center of the problem of relationships, reducing the form to its simplest expression by representing it in the anonymity of homogenous shapes. We thus give more freedom to the relationships that materialize an invisible element of the work that isolated elements cannot.
By moving to another level, we lay bare the relationships of these specific characteristics, conferring on them degrees of anonymity and

homogeneity. We thus liberate ourselves from any attachment to formal values and its extra-visual consequences.

During the course of our research, we have increasingly distanced ourselves from the plastic object itself, which has its own solutions, and from its connection – signified ahead of time – with the viewer. We are reaching more immaterial levels where one can establish the coordinates of the visual relationship between person and object in a truly dynamic fashion. We consider movement to be an intrinsic element of visual phenomena. We do not consider it either a problem or an objective. We establish the difference between movement and agitation. If we can establish a dynamic relationship between the human eye and a plastic object in an implicit manner, this will generate an experience of movement with the implication of time. Starting a motor will produce motion, but this is not sufficient to see it as visual research. Being aware that something is moving is not participating in the phenomenon. The use and abuse of movement, like other technical resources in plastic art, hides a lack of comprehension of the sense of movement – if not complete incompetence.

We do not pretend to be able to completely tackle the problem of movement. We only want to point out the validity of the sense of movement based on the dynamic relationship between the viewer and the artistic object. We thus establish an initial appreciation of movement within a strictly physiological plane. The inevitable relationship of the human eye to certain visual stimuli. The motor of movement that occurs is not only due to the physical makeup of the organ of vision, and rather than present it with easy to comprehend, recognizable representations or forms, I give it a continuous series of stimuli from which one cannot escape. We think that this physiological level is very important. A static surface can contain valid elements, likely to produce movement through a dynamic interrelationship with the human eye. On the other hand, a moving wheel, even with its real-world kinetics, can leave one totally indifferent after a first glance.

We examine the development of movement based on physiological observations of human vision. We do not care about movement that is mere agitation. Movement means time, plastic work, and space. We find that bringing them together, based on physiological considerations, goes hand in hand with the characteristics of space, time, and their connection.

Our first observations: a two-dimensional space or a surface can establish a dynamic relationship and visual movement. A three-dimensional space, by means of its multiple viewpoints, determines a time for appreciation. Static objects can count on the viewer's movement through space. When we arrive at real movement, the relationship with the idea of movement becomes more difficult.

Because real movement, on a surface or within a volume, contains movement at its base. There is a major difference between the idea of movement and actual movement. An object that moves may not comprise the idea of movement, despite its agitation. We realize that the prominence accorded to movement in the visual arts has its own rationale that differentiates it from real movement, even though it refers to it.

Starting from a basis of real movement, the difficulty becomes a problem of time, with the implications of using the characteristics of the idea of time. One can go from free movement to propagating movement, with a beginning, development, and ending, in which, according to a less predetermined plan, several programs – for which no program has been worked out beforehand –may come into play simultaneously. One can also use approximate systems for situations in which movement engenders an indeterminate time with unpredictable characteristics that one can more or less calculate with a probability system.

Julio Le Parc, November 6, 1960.

Chronology

Julio Le Parc is born in Mendoza on September 2, 1928. In 1942, with his mother and siblings, he moves to Buenos Aires, where he attends the drawing class in the Mutualidad de Estudiantes de Bellas Artes [MEBA, Fine Arts Students' Mutual Benefit Society] in preparation for his admission the following year to the Escuela Preparatoria Manuel Belgrano [Prep. School Manuel Belgrano].

There, he studies light and line, and works with the live model and with copies of classical models. Among other courses, he takes Lucio Fontana's sculpture modeling class. Also in 1942, a group of Fontana's students signs the *Manifiesto Blanco* [White Manifesto], calling into question easel painting and the division between painting and sculpture. Their aim is to foster an art that eludes such boundaries, that integrates architecture and incorporates space.

1955

He returns to the studies he abandoned in 1947. Mornings he attends the workshops in the Escuela Superior Ernesto de la Cárcova [Graduate School]; nights, the Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón [National Academy of Fine Arts].

In September, a military coup that calls itself the Revolución Libertadora [The Revolution of Liberation] topples the government of Juan Domingo Perón. On October 3, the Bellas Artes students take over their three school buildings, demanding modernizing changes in both the curriculum and the faculty.

Le Parc has an outstanding leadership role in this initiative, as president of the Centro de Estudiantes de Artes Plásticas [CEAP, Center of Students in Visual Arts]. Out of this space, the students organize an extracurricular program of classes, exhibits by guest artists, and round table debates.

Jorge Romero Brest is appointed supervisor at the Museo Nacional de Bellas Artes [National Museum of Fine Arts]. He sets out to modernize the character of the institution through exhibitions of contemporary art from Argentina and abroad.

Aldo Pellegrini publishes *Artistas abstractos de la Argentina* [Abstract Artists from Argentina] (Paris-Buenos Aires, Cercle International d'Art).

In Paris, Galerie Denise René holds the exhibition *Le Mouvement*, conceived by Victor Vasarely. For it, the Franco-Hungarian artist writes the text known as his "Yellow Manifesto," in which he uses the term *opticocinétisme* [optico-kineticism].

1956

In Buenos Aires the Museo de Arte Moderno [Museo of Modern Art] is founded, with Rafael Squirru as its first director.

Aldo Pellegrini and Carmelo Arden Quin found the Asociación Arte Nuevo [New Art Association].

Together with Horacio García Rossi, Hugo Demarco, and Francisco Sobrino, Le Parc takes part in the course "Psychology of form and vision," organized by the CEAP and taught by Héctor Cartier. In this setting, he comes into contact with the research of Kurt Koffka on perceptual phenomena and the theory of form (*Gestalttheorie*).

1957

Fernando López Anaya, director of the Escuela de la Cárcova, allows Le Parc, Sobrino, and Sergio Moyano to work freely over the summer in the school's printmaking studio. There they conduct their first experiments with monotypes.

Le Parc is chosen to represent Argentina in the Fourth Biennial Exhibition in São Paulo, in the printmaking sector. He sends the monotype *Peregrinación anterior* [Earlier Pilgrimage].

The Fondo de Cultura Económica publishes the first edition in Spanish of Maurice Merleau-Ponty's The *Phenomenology of Perception.*

CEAP translates and publishes, in class notes format, a set of writings by the artist László Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist.*

1958

On June 22, the Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) is founded, whose Centro de Artes Visuales [Visual Arts Center] will encourage experimentation and use of new media.

The Museo Nacional de Bellas Artes holds exhibitions by Ben Nicholson and Victor Vasarely. For the young Argentines of Le Parc's generation, these artists' abstract works are revelations.

The Dirección de Enseñanza Artística [Administration for Art Education] approves the new study plan for the Fine Arts schools. Le Parc serves on the advisory council as a student representative.

He receives a grant from the Cultural Service of the French government to live for a year in Paris. Julio Payró and Jorge Romero Brest are jurors for the award.

Le Parc arrives in Paris on November 4.

The Asociación Arte Nuevo publishes, in its bulletins 5 and 6, translated texts by Vasarely, in which the artist analyzes the need to depart from traditional work to create mobile images which, together with use of new materials, are linked to advances in science and technology.

Fontana, now settled in Italy since 1951, begins his serie of *Tagli* [Slashes], in which he pierces the canvas to challenge the traditional opposition between real and represented space.

1959

In Paris, Le Parc, Sobrino, and García Rossi come into contact with the artists Georges Vantongerloo and Victor Vasarely. They also meet the gallerist Denise René.

Over the year Le Parc paints a group of 150 watercolors. In these pieces he presents his visual explorations of the surface, which are translated into work with predetermined sets of sequences. With these images he proclaims the instability of perception.

He makes his first forays into light images.

Argentina's Fondo Nacional de las Artes [National Endowment for the Arts], created in 1958, awards Le Parc a one-year grant that allows him to continue the investigations he has begun in France.

Paris inaugurates its First Biennial. Le Parc takes part in it with two paintings that take his gouaches onto a larger scale.

The '60s will be a turning point in Le Parc's career. In 1960, together with ten other artists based in Paris, he founds the Centre de Recherche d'Art Visuel [CRAV, Visual Art Research Center], a collective advocating the elimination of the category of the traditional, unique work of art, for the sake of a new modality privileging the relation with the viewer. A year later, CRAV is reformulated, with a new name that gives it the acronym GRAV: the Groupe de Recherche d'Art Visuel [Visual Art Research Group].

In 1964, the artist makes his name in Argentina with GRAV's exhibition *La inestabilidad* [Instability] at the Museo Nacional de Bellas Artes. Two years later, in 1966, on winning the International Grand Prize in Painting at the 33rd Venice Biennale, Le Parc achieves worldwide artistic recognition.

Exposición

Julio Le Parc
Transición Buenos Aires-París
1955-1959
21 de agosto
al 17 de noviembre
de 2019
Muestra producida y
organizada por el Museo
Nacional de Bellas Artes

Curadora
Mariana Marchesi

Esta exposición se realizó en el marco del Homenaje Nacional a Julio Le Parc, que, con dirección artística de Yamil Le Parc, también tuvo lugar en el CCK y el Teatro Colón, entre julio y noviembre de 2019.

Julio Le Parc agradece a

Juliana Awada, Pablo Avelluto,
Hernán Lombardi, Andrés Duprat,
Mariana Marchesi, Gabriela Ricardes,
Gustavo Mozzi, Gabriela Urtiaga.
Pierre Henri Guignard, Yann Lorvo,
Caroline Coll.
Juan Le Parc, Gabriel Le Parc,
Eli Jimenez, Ana Iris Martínez,
Fabrice Ainaut, José Brizuela,
Marine Henry, Soizic Oger,
Laura Sánchez Filomeno y
Salvador Le Parc.
Ricardo Cadenas, Rodrigo Cadenas,
Mónica Pallone.
Yamil Le Parc.

Secretaría de Gobierno de Cultura
Sistema Federal de Medios y
Contenidos Públicos
CCK
Embajada de Francia
Institut français d'Argentine
Atelier Le Parc
Fundación Tres Pinos

Catálogo

Edición
Museo Nacional de Bellas Artes

Textos
Andrés Duprat
Julio Le Parc
Mariana Marchesi
Silvia Dolinko

Coordinación Editorial
Ezequiel Grimson

Diseño Gráfico
Susana Prieto

Edición y corrección de textos
María Verna

Gestión documental
Alejandra Hunter

Asistencia de investigación
y cronología
Gabriela Naso

Traducción español-inglés
Guillermina Rosenkrantz
David Jacobson

Traducción francés-español
Víctor Goldstein

Fotografías
Matías Iesari
cat. 12, cat. 14
Juan Diego Camacho
cat. 11, cat. 13, cat. 78

Posproducción fotográfica
Esteban Benhabib

Impresión
Contartese Gráfica

Ministro de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología
Alejandro Oscar Finocchiaro

Secretario de Gobierno de Cultura
Pablo Avelluto

Secretario de Patrimonio Cultural
Marcelo Panozzo

Museo Nacional de Bellas Artes

Dirección Ejecutiva
Andrés Duprat

Dirección Artística
Mariana Marchesi

Delegación Administrativa y Jurídica
Mariano D'Andrea

Coordinación Ejecutiva
Jorge Pizarro, Ricardo Visentini
Fernando Farina, Ezequiel Grimson

Documentación y Registro
Paula Casajús
María Rosa Espinoza, Florencia Vallarino, Victoria Gaeta, Cecilia García Gásquez, Dora Isabel Brucas, Laura González, Ana Inés Vivarés, Marcelino Medina, Matías Iesari, Gustavo Cantoni, Juan Camacho

Gestión de Colecciones
Mercedes de las Carreras
Jimena Velasco, Natalia Novaro, Fernando Franco, Bibiana D'Osvaldo, Catalina Leichner, Vilma Pérez Casalet, Constanza Di Leo, Antonio Facchini, Carolina Bordón

Investigación
María Florencia Galesio
Ángel M. Navarro, Pablo De Monte, Paola Melgarejo, Patricia V. Corsani, Ana Giese, Verónica Tell, Lucía Acosta, Jorge Manzoni, Alfonsina Leranoz, Natalia Pineau, Gabriela Naso

Museografía
Silvina Echave
Mariana Rodríguez, Alberto Álvarez, Francisco Amatriain, Fabián Belmonte, Cristina Mazza, Lucio O'Donnell, Pedro Osorio, Franco Pullol, Leonardo Teruggi, Germán Sandoval

Administración, contabilidad y presupuesto
Gustavo Gramis
María Biaiñ, Gabriela Raña, Sara Espina

Relaciones Institucionales
Soledad Obeid

Relaciones Públicas
Ana Ruvira

Comunicación
Natalia Bellotto
Esteban Benhabib
Sebastián Arguello

Prensa y redes sociales
Ana Quiroga
Bettina Barbieri, Diego Jara, Mariana Lagos

Diseño gráfico
Susana Prieto, Alejandro de Ilzarbe, María Verna

Educación
Mabel Mayol
Silvana Varela, Gisela Witten, Pablo Hofman, Roxana Pruzan, Marcela Reich, Cecilia Arthagnan, María Inés Alvarado, Ana Lobeto, Jeanette Gómez Jolis, Lucía Ivorra, Germán Warszatska, Alicia Gabrielli, Gabriela Canteros, Candela Gomez, Carlos Vera Flores

Biblioteca
Alejandra Grinberg
Agustina Grinberg, Carolina Moreno, Mónica Alem, Víctor Páez, Pablo Pizzamiglio

Asesoría museológica
Gustavo Vázquez Ocampo

Asistencia de Dirección Ejecutiva
Maru Venanzi
Eugenia Bignone, Mónica Gali

Asistencia de Dirección Artística
Alejandra Hunter, Carolina Jozami, Trinidad Massone

Administrador Gubernamental
Daniel Campione

Recursos Humanos
María Florencia Martínez D' Agostino, Elena Sanchez, Mariana Folchi, Horacio Eizayaga, Elizabeth Fleitas, Daniel Oscanio, Agustín Martínez

Capacitación
Lucía Buchar

Gestión y estudio de visitantes
Natalia Chagra

Producción
Samira Raed
Úrsula Gómez, Facundo Schedan

Ciclo de Cine Bellas Artes
Leonardo D'Espósito

Infraestructura
Daniel Larrea
Augusto Monroy, Matías Román

Sistemas
Pablo Grassigna, Walter D. Pirola

Intendencia
Julio Martín Herrera
Diego Herrera, Diego Lonne, Jonathan Villagra, Walter Olmedo, Luciano Herrera

Supervisión de salas
Omar Guateck, Karina Mansilla
Rita Díaz

Asistentes de sala
Mónica Cortes, Lucas Cortez, María Rosa Egaña Curutchet, Santa Vargas, Carlos Cortez

Atención al público
Lorena Gorosito
Mabel Benítez, Irma Echagüe, Daniel Galán, Marina Gorosito, Patricia Maidana, Diego González, Oscar Oviedo, Carlos Pérez, Oscar Ramírez, Martín Vergara, Carla Veiga, Lorena Ramirez, Camila Malinovsky, Federico Fernández Sanders, Miriam Castillo, Gabriel Rotela, Ramón René Álvarez

Amigos del Bellas Artes

Comisión Directiva
Presidente Honoraria
Nelly Arrieta de Blaquier

Presidente
Julio César Crivelli

Vicepresidente 1.o
Eduardo C. Grüneisen

Vicepresidente 2.o
Eduardo José Escasany

Secretaria
María Irene Herrero
Secretaria de Relaciones Institucionales e Internacionales
Josefina María Carlés de Blaquier

Prosecretaria
Ximena de Elizalde de Lechère

Tesorero
Ángel Schindel

Protesorera
Sofía Weil de Speroni

Vocales
Susana María T. de Bary Pereda
Adriana Batan de Rocca
Juan Ernesto Cambiaso
Claudia Caraballo de Quentín
Magdalena Grüneisen
María Inés Justo
Nuria Kehayoglu
Eduardo Mallea
Carlos José Miguens
Santiago María Juan Antonio Nicholson
Cecilia Remiro Valcárcel
Alfredo Pablo Roemmers
Verónica Zoani de Nutting
Revisores de Cuentas
Valeria Bueno
Fabián Pablo Graña
Jorge Daniel Ortiz

Equipo

Directora Ejecutiva
Fiona Christophersen White

Educación
Directora de la Carrera Corta de Historia del Arte y Cursos
Susana Smulevici

Coordinador Operativo de Educación y Extensión Cultural
Mariano Gilmore

Literatura
Mariana Sandez

Niños
Sol Abango

Auditorio
Daniel Caccia
Juan José Peralta

Socios
Elena Bruchez
Marlene Binder Meli

Comunicación
Coordinación Institucional y Digital
Ailin Staicos y Rubén Mira para Fantasy Comunicación

Prensa
Carmen María Ramos

Diseño gráfico y digital
Pablo H. Barbieri

Administración
Jorge Mastromarino

Administración y RR. HH.
Nadia Kettmayer

Pago a Proveedores
Carolina Mastromarino

Recepción e Informes
Federico Nicolás Braum, Mora María Colombo, Laura Mastromarino, Michelle Vallejos

Tienda
Marcelo Arzamendia, Clara María España, Gustavo Merino, Belén Schenfeld

Mantenimiento
Ramón Álvarez, Héctor Monzón, Oscar Rindel

Marchesi, Mariana
Julio Le Parc Transición Buenos Aires-París 1955-1959 / Mariana Marchesi ; Andrés Duprat ; Silvia Dolinko. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Museo Nacional de Bellas Artes. Ministerio de Educación, Cultura, Ciencia y Tecnología, Secretaría de Gobierno de Cultura., 2019.
176 p. ; 30 x 23 cm.

ISBN 978-950-9864-15-3

1. Arte Argenitno. 2. Arte Contemporáneo. 3. Arte. I. Duprat, Andrés. II. Dolinko, Silvia. III. Título.
CDD 709.82

